

إضاء ات نقدية

فصلية محكمة

تعنى بالأدبين العربي و الفارسي

السنة الأولى، العدد الأول، ربيع ١٣٩٠ ش



ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳

بسم الله الرحمن الرحيم

إضاءات نقدية

(فصلية محكّمة)

تعنى بالأدبين العربى والفارسى

يتم نشر فصلية إضاءات نقدية وفقا للترخيص المرقم ٨٧/٤٢٢٣٧١ الصادر عن لجنة تقييم المنشورات العلمية بجامعة آزاد الإسلامية، خلال الاجتماع الواحد والسبعين، المؤرخ ٨٩/٩/٢٩ش الموافق لـ ١٢ كانون الثانى ٢٠١١م

السنة الأولى - العدد الأول - ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م



إضاءات نقدية
(فصلية محكّمة)

موقع الفصلية على الانترنت
http://roc.www.kiau.ac.ir

العنوان: كرج، مفترق شارعَي مؤذن واستقلال، جامعة آزاد الإسلامية، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية، مكتب فصلية إضاءات نقدية.

ROC@KIAU.AC.IR



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

شروط تدوين المقالات وقبولها

فصلية إضاءات نقدية

تهتم هذه الفصلية بنشر مقالات، تعالج النقد الأدبي، وفقا للشروط التالية:

١. يتم قبول المقالات التي تطرقت إلى النقد الأدبي سواء كانت في الأدب العربي أو الأدب الفارسي.

٢. لم تنشر ولم ترسل في الوقت ذاته إلى مجلات داخلية، أو خارجية أخرى.

٣. ينبغي أن يكون ترتيب المقالات وفقا لما يلي:

- عنوان موجز دال على فحوى المقال.
- يلي العنوان اسم المؤلف أو المؤلفين، مع ذكر درجاتهم العلمية. (يرسل عنوان المؤلف، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، في ورقة أخرى ملحقة بالمقال.)
- ملخص البحث باللغة الفارسية. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية. (أن لاتتجاوز سبع كلمات)
- مقدمة تشمل سوابق البحث، والمآخذ، وتمهد القارئ للدخول إلى صلب المقال.
- صلب البحث، وفيه يعالج الموضوع، ويتم تحليله.
- النتيجة.
- المصادر والمراجع.
- الملخص الإنكليزي. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية باللغة الإنكليزية. (ترجمة الكلمات العربية)

۴. تدرج الإحالات داخل النص، وبين قوسين، على النحو التالي: (لقب المؤلف، سنة النشر: رقم الصفحة أو الصفحات)، مثال: (شفيعي كدكني، ۱۳۶۵ش: ۳۵-۲۵)

۵. تدرج قائمة المصادر والمراجع، آخر المقال على النحو التالي: (لقب المؤلف، اسمه. سنة النشر. اسم الكتاب. اسم المترجم أو المصحح. عدد الطبع. محل النشر: الناشر.) مثال: (زرين كوب، عبدالحسين. ۱۳۸۰ش. آشنايي با نقد أدبي. الطبعة السادسة. طهران: انتشارات سخن.) ← يرجى مراعاة كيفية استخدام الفواصل، والنقط، وسائر علامات الترقيم

۶. يتراوح حجم المقالة بين ۱۲ و ۱۵ صفحة، أو حوالي ۴۰۰۰ حتى ۷۰۰۰ كلمة.

۷. تطبع المقالات المرسلة على وجه واحد من الورقة A۴ مع قرص مضغوط. والنسخة الرئيسة يذكر فيها اسم المؤلف أو المؤلفين؛ ولكن النسختين الأخريين يتم تقديمهما دون أن يذكر فيهما اسم المؤلف أو المؤلفين.

۸. يجب أن تكون المقالة متسمة بالأصالة العلمية، وناتجة عن دراسات أجراها كاتبها، أو كتّابها.

٩. تطبع المقالات المشتقة من الرسائل أو الأطروحات، بشرط أن ترفق بإذن خطي من الأستاذ المشرف، ويذكر فيها اسم الأستاذ المشرف، والطالب.

١٠. يجب على الباحث أن يحصل على نسخة من المجلة لمعرفة كيفية ترتيب الصفحات و التنقيح الشكلي للمقال المرسل، كما عليه أن ينتبه إلى كيفية الإحالات، و ترتيب الصفحات، وكيفية استخدام علامات الترقيم.

ملاحظات:

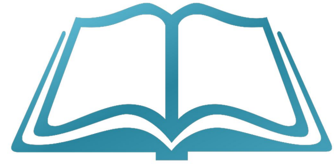
يتحمّل الكتّاب مسؤولية صحة المعلومات الواردة في المقالة من الناحيتين العلمية، والحقوقية.

تخضع المقالات الواردة للتحكيم العلمي على نحو سرّي من قبل أساتذة متخصصين.

للفصلية حق رفض المقالات، أو قبولها، أو تصحيحها، كما تحذر عن إعادة المقالات المستلمة إلى أصحابها.

بعد نشر المقالات المقبولة تقوم المجلة بإهداء ثلاث نسخ منها، إلى كتّابها الكرام.





إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

الكلاسيكية الجديدة ومضامينها التجديدية المشتركة بين الأدبين الفارسی والعربی الحديثين
مع العناية الخاصة بأحمد شوقی ومحمد تقی بهار

صادق خورشا*
مريم عزيز خانی**

الملخص

التجديد هو اهتمام الشاعر بذكر روح شواهد العصر وفهمها فهما ذاتيا ووجدانيا، وينبغی علی كل شاعر وفنّان أن يصرف جهده لتفهّم روح عصره والتعبير عنه. إنّ الكلاسيكيين الجدد إضافة إلی كونهم مقلّدين، قد وطدوا أقدامهم فی سبيل التجديد الشعری، فقوام المدرسة الكلاسيكية الجديدة يكون تقليدا فی الشكل أو الإطار، وتجديدا فی المحتوی أو المضمون. هذه المقالة تبحث عن المضامين التجديدية المشتركة فی أشعار النيوكلاسيكيين استنادا الی أشعار ممثلين بلامنازع لهذين المذهبين، أی: أحمد شوقی، فی الأدب العربی ومحمد تقی بهار، فی الأدب الفارسی.
وجدنا فی الدراسات الموجودة بين هذين المذهبين اشتراكات كثيرة فی المضامين الشعرية الجديدة، وهذا الأمر يحكی عن وجود التشابهات الثقافية والاجتماعية والسياسية بين الفرس والعرب.

الكلمات الدليلية: التجديد، المضامين، الكلاسيكية الجديدة، شوقی، بهار.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائی.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فی كرج.
S_Khorsha@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/١٧هـ. ش

المقدمة

الكلاسيكية الجديدة بمعناها العام تطلق على إحياء الأدب الكلاسيكى، وأصحاب هذه المدرسة هم الذين قد نظروا إلى الأدب الكلاسيكى نظرة عميقة ودقيقة، واستفادوا من معانيه وأساليبه القيمة لكتابة آثارهم، كما رأوها من الآثار الموجودة فى العصور الكلاسيكية.

إنّ الكلاسيكيين الجدد إضافة إلى كونهم مُقلّدين، قد وطدوا أقدامهم فى سبيل التجديد الشعرى ولهذا من الضرورى أن نشير إلى مظاهر التجديد فى أشعارهم كميزة أساسيّة فى أشعار النيوكلاسيكيين. فقوام المذهب الكلاسيكى الجديد يكون تقليدا فى الشكل أو الإطار وتجديدا فى المحتوى أو المضمون. والواضح أنّ الانضمام بالتقليد أبدا لاينافى الانضمام إلى التجديد.

والتجديد هو اهتمام الشاعر بذكر روح شواهد العصر وفهمها فهما ذاتيا ووجدانيا، وينبغى على كل شاعر وفنّان أن يصرف جهده لتفهّم روح عصره والتعبير عنه.

فيمكن القول أنّ التجديد لايقطع الصلة نهائيا بالقديم عند هؤلاء الشعراء؛ بعبارة أخرى لم يكن للجديد أن يتولد بدون القديم، ولم يقم أحد بدعوة تجديد يعتد بها قبل أن يدرس الأدب القديم ويتعمق فيه ويتمكن منه، ليوثق الصلة بينه وبين جمهوره من ناحية، ثم ليتسنى له الوقوف على ما يستحق الإبقاء عليه من قيم قديمة، وتجديد ما بلى من تلك القيم، استجابة إلى الحاجات الملحة الحاضرة، فإذن نستطيع أن نقول أن النيوكلاسيكيين جددوا فى إطار القديم. (غنيمى هلال، ١٩٥٣م: ٤٢)

وأمّا الآن فنحن بصدد أن نذكر بعض هذه المضامين التجديدية فى أشعار النيوكلاسيكيين استنادا بأشعار مندوبَين بلامنازع لهاتين المدرستين، أى أحمد شوقى فى الأدب العربى المعاصر، ومحمد تقى بهار فى الأدب الفارسى المعاصر. فالاشتراكات الثقافية والاجتماعية والسياسية والأدبية الكثيرة بين الأدبين الفارسى والعربى الحديثين، دفعنا إلى دراسة المضامين المشتركة فى المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى هذين الأدبين. وأمّا الأشعار التجديدية فى دواوين هؤلاء الشعراء فهى تدور غالبا حول ذكر المواضيع

السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والدينية، والأخلاقية، و...إلخ.

الأشعار الاجتماعية

الشعر الاجتماعى هو الذى يعرض لوصف حالة عامة فى المجتمع ويبيّن أدواءها ويدعو إلى إصلاحها، فهو شقيق النثر الاجتماعى. وقد راج هذا اللون الشعرى فى العصر الحديث، تحت تأثير تفشى الحضارة الأروبية والمدنية الحديثة فى البلاد المصرية والإيرانية وغيرها من بلاد الشرق، وتناول هذا الغرض: تعاليم السفور، الحجاب، ومشاكل التعليم، وحركات العمال، ويتصل به وصف الأحداث الاجتماعية الهامة والظاهرات الجديدة فى المجتمع.

ويمكن اعتبار هذا الغرض جديدا فى تسميته على الشعر العربى والفارسى المعاصرين، ذلك لأن الاهتمام بجماهير الشعب عامة والعمل على إصلاح أحوالهم؛ يمكن اعتباره ثمرة من ثمرات العصر الحديث، ولذلك لم يكن من الطبيعى أن يظهر هذا الغرض فى القديم ويمكن القول إن هذا الغرض يعتبرُ جديدا فى تسميته، وليس فى جوهره، ويتصل بهذا الشعر الاجتماعى ما تحدّث به الشعراء الكلاسيكيون الجدد عن مشكلة المرأة وموقفهم من سفورها أو حجابها وتمسّكها بالتقاليد الإسلامية أو خروجها عليها، كما تتصل به أيضا معالجة مشكلة التعليم واللغة إلى جانب الشعر الذى يحض على التمسك بالأخلاق الفاضلة من بر الوالدين والعطف على الفقراء وما شاكل ذلك. (طه بدر، ١٩٩١م: ٢٢٠)

والذى لاشكّ فيه أنّ الأديب لايكتب أدبه لنفسه، وإنّما يكتب لكُلّ أحداثه ومشاكله وقضاياه.

وأسهم الشعراء والأدباء من الفرس والعرب خاصة فى المدرسة الكلاسيكية الجديدة، فى الحثّ على ذلك لعلاج مشكلات الشعب الاجتماعية، وأخذوا يثوبون إلى أنفسهم؛ بل أخذوا يستكشفونه من جديد استكشافا، وأنشدوا أشعارا قيمة فى هذا المجال.

وأحمد شوقی أیضا عاش فی مثل هذا المجتمع؛ فالوظيفة الاجتماعية لشعره ظلّت هی المسيطرة على المفهوم الكلاسيكی الجديد كما كانت من قبل، وهو يعالج فی أشعاره الاجتماعية كثيرا من القضايا، كالتعليم والتربية، و المرأة، موضوع العمّال، والفقر والغنى، و...إلخ.

كان الوضع فی مجال التجديد والإبداع لدى الكلاسيكيين الجدد فی الأدب الفارسی فی هذا العهد، يشبه الوضع فی الأدب العربی الحديث؛ فی الواقع اجتهد هؤلاء الشعراء كزملائهم من العرب؛ فی جانب المحافظة على سنن القديم، لإدخال مطالباتهم السياسية والاجتماعية فی القوالب الشعرية المختلفة، ومن هنا نرى فی دواوينهم الغزليات السياسية التی أدخلوا فيها كثيرا من المضامين كالوطن، والبرلمان، والحرية، والشعب، والظلم، والعدل و...إلخ. ومنها من المضامين الأخرى مع إدخال الاستعارات بالخال، والشفة، والحبيبة، والوصال، والهجران، والشمع، الوردة، والبلبل. (ناتل خانلری، ۱۳۶۹ش، ج۲: ۲۷۱)

كما نرى فی ديوان بهار وزملائه من النيوكلاسيكيين أشعارا قيلت تقليدا من أساليب الأقدمين؛ ولكنهم سعوا فی إطار الأساليب القديمة أن يوفوا بحوائج مجتمعهم الجديدة. إن بهار وزملاءه كأحمد شوقی وزملائه، يحترمون احتراما بالغا بالتقليد من قدمائهم وفی هذه الحالة كانوا يعتقدون بالتجديد والإبداع فی الأدب.

فی الحقيقة بهار فی أشعاره، من جانب يحافظ فی جميع الأحوال على السنن والأساليب القديمة، ومن جانب آخر لم يكن بغافل عن التطورات ومقتضيات الزمن، إنّه يتكلم بالأسلوب القديم، لكن يريد أن يتواطأ هذه الأساليب بأساليب جديدة فی الشعر. (عابدی، ۱۳۷۶ش: ۱۳۲)

وعقيدةُ بهار حول شعره قابلةٌ للاستماع؛ فهو من جانب يرى نفسه من أهل التقليد ومن جانب آخر يرى نفسه أهل التجديد. وهو من ناحية التجديد فی الأدب يرى نفسه من الأولين، فهو يشير فی أشعاره إلى هذا الموضوع ويقول:

نوترين سبكی كه در دست شماست بـــار اول از خيال بنده خاســـت

بـــود در طرز كهـــن نقصى عظيم   رفع كـــردم نقص اســـلوب قديم
سبک ها در طبع من تركيب يافت   تا كه طرزى مستقل ترتيب يافت

(بهار، ١٣۴۴ش، ج٢: ١٠٣١)

المرأة

مـــن القضايـــا الاجتماعيـــة التـــى عالجهـــا النيوكلاســـيكيون؛ هـــى مســـألة المرأة وحريّتهـــا فـــى المجتمع وحقوقها الاجتماعية والسياســـية التى شـــغلت أفكار الشـــعراء النيوكلاسيكيين.

المرأة العربية كانت فى الماضى تعيش بعيدة عن الحرية وراء الحجب، كما كانت المرأة الإيرانية، حيث لم يكن لها دور أساسى فى المجتمع؛ لكن اليوم بتغيير رأى الأدباء والشعراء والسياسيين أصبحت المرأة مهتمّة بها ومؤثرة فى المجتمع.

فقال شوقى أشعارا كثيرة حول أهمية تعلم النساء وأيضا بيّن خطر الأميّة، فى عصر النور الذى إذا حجبناه عن نسائنا، نشأ الأولاد وهم جيل المستقبل، وأمل الغد المشرق، فى جهالة عمياء. فيقول فى هذا المضمار:

وإذا النّســـاءُ نَشـــأنَ فـــى أمّيـــة   وضع الرجـــالُ جهالـــة وخُمُولا

(المصدر نفسه، ج١: ١٣٠)

فعقيدته الأساسية هى أنّ للمرأة حق الظهور على مسرح المجتمع من غير تقنّع، فإن لم تكن التربية الصالحة معقل الفتاة الحصين كان الجهل لها سجنا. (الفاخورى، ١٣٨٠ش: ٩٩۶)

ومسألة المرأة أيضا قد انعكست انعكاسا وسيعا فى أشعار النيوكلاسيكيين فى الأدب الفارسى المعاصر، خاصة فى عهد الثورة الدستورية، وتعتبر من المواضيع الأساسية للمدرسة الكلاسيكية الجديدة.

كانت المرأة الإيرانية فى أوائل القرن العشرين مَثَلها فى ذلک مثلُ المرأة فى جميع أمصار الشرق، تعيش محرومة من حقها فى التعلّم والمشاركة فى بناء مجتمعها. ولكن النظرة إليها بدأت تتغير تدريجيا ووُجِد من طالبوا بإنصاف المرأة ومساواتها بالرجل،

وذلک نتیجة لانفتاح إیران علی الغرب وإرسال عدید من البعثات التعلیمیة إلی أوروبا، واطلاع أعضاء هذه البعثات علی مشارکة المرأة الأوروبیة فی الحیاة العامة، ثم انتقلت هذه الظاهرة الی إیران وسائر أقطار الشرق، ومن الشعراء الذین عنوا بالدعوة لتحریر المرأة: أدیب الممالک فراهانی، محمد تقی بهار، و...إلخ.

یعتقد بهار، کشوقی أن المرأة تحتاج إلی التعلّم أکثر من حاجتها إلی التعصب، ویقول إن تعلیم النساء لایتعارض الحجاب إذ ینشد فی هذا المضمار:

سوی علم وهنر بشتاب وکن شکر　　　که در این دوره والایی ای زن

بکار علم وعفت کوش امروز　　　که مام مردم فردایی ای زن

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۱: ۶۴۴)

العلم والاختراعات

ومن مظاهر التجدید فی أشعار الکلاسیکیین الجدد تشجیعهم علی التعلم ومعرفة المظاهر الجدیدة الغربیة. قد أشار ملک الشعراء بهار، وأحمد شوقی، والنیوکلاسیکیون الآخرون فی الأدبین الفارسی والعربی المعاصرین فی أشعارهم الاجتماعیة إلی هذا الموضوع الهامّ أی أهمیة التعلم.

ونظم شوقی قصائد ترغیبا للسعی فی طلب العلم، خصصها لهذا الغرض، وسماها بالأدعیة (کدعاء الصباح، ودعاء النوم) ووضع إلی جانبها أناشید وطنیة ومدرسیة، خصّها برشاقة الأوزان، وعذوبة الألفاظ، وحجال الإیقاع الموسیقی المطرب. (الحّر، ۱۹۹۲م: ۲۰۴)

وهو یعتقد أنّ العلم یکون سبیل الوحید لتقدم الحضارة والناس:

العلمُ فی سُبُلِ الحَضارةِ والعُلا　　　حَادٍ لکلِّ جَماعةٍ وزمَام

(شوقی،۱۹۳۳م، ج۲: ۱۱۲۶)

والأمیة الکبری تعبیر جدید، وصف به شوقی حیاة أنصاف المتعلمین أو أنصاف الجهال، ویقول:

تتحطــمُ الأميــةُ الكبــرى　　على عرصاتِهِ وتمزقُ الأوهام

(مبارک، ۱۹۸۸م: ۲۸۰)

حاول شوقی تربية الأطفال وتهذيبهم، بنظمه قصصا لهم على طريقة لافونتين. (طه بدر، ۱۹۹۱م: ۲۲۴) فهو يهتم بتربية وتعليم الأطفال، ويقول خطابا للتلاميذ:

فَعَلِّــم ماأســتَطَعتَ لَعَلَّ جيلا　　سَيَأتى يُحدثُ العجبَ العُجابا

(شوقی، ۱۹۳۳م، ج۲: ۲۰۱)

وأيضا هو يحترم المعلم كثيرا، ويربط بين المعلم وبين النبى فى تقاربهما فى تعليم الحقيقة للناس، ويعتقد أن رسالة المعلم تكاد تكون سماوية وهى أشرف عمل:

قُــم للمعلــمِ وَفِّــه التبجيلا　　كاد المعلمُ أن يكون رســولا

(المصدر نفسه: ۱۱۱)

ولشوقی قصيدة تؤكد على ضرورة مصاحبة الكتاب وهو يعتقد أن الكتاب يكون صاحبا وفيا للإنسان، واقتطفنا من قصيدة صحبة الكتاب، الأبيات التالية:

أنا مَن بــدّلَ بالكُتُبِ الصَحابا　　لــم أجد لــى وافيــا إلا كتابا

صاحبٌ إن عِبتَــه أولم تَعِب　　ليــس بالواحد للصاحبِ عابا

صُحبــةٌ لم أشــکُ منها ريبة　　ووِدادٌ لــم يكلِّفنــى عتابــا

(المصدر نفسه: ۶۲۷)

ومن مظاهر اهتمام شوقی بالعلم فى أشعاره، وصفه الاختراعات الحديثة ففى المثل وصف الطيارة قائلا:

مُسَــرجٌ فى كلّ حين مُلجَمٌ　　كامــلُ العُدَّةِ مَرمــوقُ الرُّواء

(المصدر نفسه: ۶۲۷)

يقول ملک الشعراء بهار فى مجال ضرورة التعلم واجتناب الجهل:

در جهل مباش ودانش انديش　　کــز جهل نرفت کاری از پیش

زنهــار بفکــر کار خــود باش　　بیگانه چنين مباش از خويش

با داروی فكر كار خود تا توانی   ميكـــوش بمرهـــم دل ريـــش

(بهار، ١٣۴۴ش، ج١: ١۶٣)

كثيراً ما يهتم بهار بتعلّم الأطفال كنظيره شوقی ويركّز علی السنين الأولی من حياتهم؛ وأنشد شعرا تحت عنوان سرود زندگی، وخاطب فيه التلاميذ ومن أبياتها:

مـــا همـــه كـــودكان ايرانيـــم   مـــادر خويـــش را نگهبانيـــم

كار ما ورزش است وخواندن درس   همـــه از تنبلـــی گريزانيـــم

(المصدر نفسه: ۴۴۹)

ويشير فی موضع آخر حول أهمية مصاحبة الكتاب:

هر كـــه را بـــا كتـــاب كار افتاد   عمرش از شـــصت تا هزار افتاد

وانكه در خلوتش كتب خوانيست   خاطرش فارغ از پريشانی است

هركه شـــد با كتاب يـــار ونديم   يـــاد نـــارد ز دوســـتان قديـــم

(المصدرنفسه، ج٢: ١٢۶)

ووصف الاختراعات الحديثة فی أشعار الكلاسيكيين الجدد فی الأدب الفارسی يكون موضوعاً آخر من المواضيع الهامة التی اهتموا بها فی مجال مظاهر التجديد فی أشعارهم الاجتماعية. أنشد بهار كأحمد شوقی أشعارا فی توصيف هذه الاختراعات العلمية الحديثة؛ مثلا يقول فی وصف الطيّارة:

به پا وبه پر راست همچون عقاب   به بالا وبه دُم راست چون اژدری

(المصدر نفسه: ٣٢٠)

الأشعار السياسية

إن الكلاسيكيين الجدد فی الأدبين الفارسی والعربی، ما كانوا بغافلين عن الأحداث السياسية الموجودة فی مجتمعهم خلافا لما نری عند الشعراء القدامی الذين كانوا منعزلين عن المجتمع الذی كانوا مقيمين فيه. فی الواقع الأشعار السياسية إحدی مظاهر التجديد

فى عصر النهضة بلغت ذروتها بيد النيوكلاسيكيين.

بشكل عام، يمتاز القرن الذى نعيش فيه من بين القرون الخمسة التى سبقته، بأنه قرن البعث والنهوض فى حياة الأمة العربية والإيرانية، وهى نهضة شاملة حاولت فى إصرار أن تنفض عن هذه الأمة غبار الأحداث، وتبعثها بعثا جديدا فى مختلف نواحى الحياة. وقد خلقت هذه النهضة فيضا زاخرا من الأعمال الأدبية، التى أنتجتها قرائح أدباء بارزين استطاعوا أن يشقوا طريقهم إلى المجد، وأن تحلق أصداء كثير منهم فى أجواء البلاد العربية والإيرانية وأن تملأ آثارهم المكتبات الكثيرة.

ونحن هنا عالجنا موضوعين هامين من المواضيع السياسية فى أشعار النيوكلاسيكيين، وهما مكافحة الاستعمار وحبُّ الحرية استنادا إلى أشعار أحمد شوقى ومحمد تقى بهار.

وفى مجال مكافحة الاستعمار رأينا مضامين وعقائد متشابهة عند هذين الشاعرين، مثلا لشوقى هذه الأبيات:

خـذوا بالمسـاواةِ التى قُلتُـم بِها ... فذلـكَ أولـى بالكريم المسـالم

ولكن عظيم الناسِ مَن عاشَ صادقا ... برىء سـنان الرمحِ عـف الصوارمِ

(شوقى، ١٩٣٣م، ج١: ٢٧٢)

واقتطفنا هذا البيت من أشعاره الشهيرة ضد الاستعمار:

ولِلمسـتعمرينَ وإن لانـوا ... قلـوبٌ كَالحِجـارَةِ لاتـرّقُ

(المصدرنفسه، ج٢: ٢٢٧)

واستخدم شوقى نوعا خاصا من الشعر، وهو الشعر التمثيلى و كان ذلك على لسان الحيوانات لبيان عقائده السياسية مثل هذه الأبيات:

قـال له القرد: طلبـت المملكة ... تكـون لى وحدى بغير شـركه

قـال الحمـار: وأنـا الوزيـر ... والصدر فـى الدولة والمشـير

(المصدر نفسه: ١٩٣)

وبهار فى قصيدة يخاطب الاستعمار ويقول:

انگلیســـا در جهان بیچاره ورســـوا شـــوی

زآســـیا آواره گـــردی، واز اروپـــا پاشـــوی

حاصل ملک فلسطین را نخورده چون یهود

خوار وســـر گردان به هرجا سخره دنیا شوی

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۱: ۷۵۲)

كان بهار يرى الاستعمار عاملا للفرقة والشقاوة وكان يرى غيرة الناس وشجاعتهم العلاج الوحيد لمداواة هذه الآلام، وأنشد بهار قصيدة باسم ضد استعمار، ويثير فيها الأحاسيس القومية في طريق مكافحة الاستعمار ومن أبياتها:

هان ای ایرانیان، ایران اندر بلاســـت مملکت داریوش دستخوش نیکلاست

مرکز ملک کیان در دهان اژدهاست غیرت اسلام کو؟ جنبش ملی کجاست؟

(المصدر نفسه: ۲۵۷)

وأحيانا نرى بهار، يستفيد كشوقي من التمثيل لبيان عقائده السياسية:

خرس صحرا شده همدست نهنگ دریا کشـــتی ما رانده اســـت به گـــرداب بلا

(المصدر نفسه: ۷۹۲)

حُبُّ الحرية أيضا من الملامح السياسية الموجودة في ديوان أشعار النيوكلاسيكين. وهؤلاء الشعراء وصلوا في مجال مدح الحرية إلى الذروة، وكان كثير من هؤلاء الشعراء من أشهر المادحين للحرية. وكانوا من المطالبين بالحرية المدنيّة والحرية الفردية والحرية السياسية لمصر، وأيضا حرية الفكر.

وأيضا حبُ الحرية التي تسرَّب إلى نفس شوقي من تثقُّفِه على الغرب، والذى كانت تقتضيه وتدعو إليه الأحوال السياسية والاجتماعية التي وُجِد فيها؛ وقد أبدى شوقي حبّه للحريّة في قصائده الكثيرة التي يسعى فيها إلى إنهاض الشبيبة، أو يدعو إلى استقلال مصر. (الفاخوري، ۱۹۸۶م: ۴۵۶)

في رأيه تُكتسب الحرية الحمراء بالقدرة الممزوجة بالدم:

وللحُرّيـةِ الحمـراء بـابٌ   بـكلِّ يـد مضَّرجـة يُدقّ

(شوقي،١٩٣٣م، ج١: ٢٧٢)

والنيوكلاسيكيون في الأدب الفارسي المعاصر كزملائهم من العرب، قد وطدوا في مسير الحرية؛ وهؤلاء الشعراء بشكل عام لُقِّبوا بحامدي الحرية، وكما كانوا في مواجهة الاستعمار يطالبون بالاستقلال السياسي، في مواجهة الاستبداد أيضا كانوا طالبوا بالحرية دون أن يتعبوا في هذا السبيل.

وحقا صفة حامد الحرية وحامد الوطن تليق لبهار، وإنّه قد ضحى بعيشه ووراحته في سبيل الحرية وفي كل مكان من ديوانه نراه يتحدث عن الحرية ومنها هذه الأبيات:

اى آزادى، خجسـته آزادى   از وصل تـو روى برنگردانم

تا آنكه مرا به نزد خود خوانى   يا آنكه ترا به نزد خود خوانم

(بهار، ١٣٤٤ش، ج١: ٣٠٤)

الأشعار الوطنية

حبُّ الوطن يقابل مفهوم Nationalism الغربي، والشعر الوطني نوع حديث في الأدب نشأ بنشوء الانتفاضات والحركات التحريرية في الشرق، والدعوة إلى استقلال الناس ووعيهم، فهو شعر منطلق من الذات الفردية، منفتح على الذات الجماعية، صادق التعبير عن مطامح الشعب، وناطق بأمجاده، مجد تاريخه وناشر عقيدته وسياسته.

والنيوكلاسيكيون كانوا من كبار الشعراء الذين قد ساروا في مسير الوطن وأنشدوا في آلامه، ودون أيّ شكّ أحمد شوقي ومحمد تقي بهار، كانا ممثلين بلامنازع للمدرسة الكلاسيكية الجديدة في الأدبين العربي والفارسي، وما كانا بغافلين عن الوطن وآلامه، بل يكونان من كبار شعراء الوطنية في الأدبين العربي والفارسي المعاصرين.

لقد أحبَّ شوقي وطنه حبّا عظيما، وحنَّ إليه حنينا صادقا أيام كان منفيا. وقد بلغت عاطفته إلى نوع من تقديس الوطن:

وطنـــى لو شُــغلتُ بالخلدِ عنه		نازَعتَنى إليه فى الخُلدِ نَفســـى

هو يخاطبُ الوطن الغالى، وقد مثّل بأنّ عودته إلى أرض الوطن تُشبه تماما عودة الشباب بعد المشيب:

يا وطنـــى، لَقَيتُکَ بَعدَ يأس		کأنّى قد لَقيتُ بکَ الشـــبابا

(شوقى، ١٩٣٣م، ج ١: ٥٦)

ولاينسى مصر أيام منفاه، ويقول مخاطبا ساكنى مصر:

يا ســـاكنى مصرَ إنَّا لانزالُ على		عهـــد الوفـــاءِ، وإن غِبنــا، مُقيما

هـــلا بعثتم لنـــا من مـــاءِ نهركم		شـــيئا نبلُّ بــــه أحشـــاءَ صادينا

(المصدرنفسه: ٣٤١)

ونلمحُ تعلقه الشديد بحب ما يخص بمصر من الماضى والحاضر، وكان الحس التاريخى لمصر والعروبة يقظا فى وجدان شوقى بدرجة قوية، حتى لقد مضى يكرره فى أكثر من لوحة شعرية، وعندما نقرأ ديوانه نحس أنه لم يترک مرحلة مما فى تاريخ مصر إلا وقدوقف عندها. وحاول أن يبين عظمة مصر أمام كل ما ينزل بساحتها من كوارث، ونحس أيضا أنه لم يترک أثرا خالدا من آثار مصر العظيمة إلا وقف عندها.

والمشاعر الوطنية عند شوقى لاتكتفى بتسجيل الأحداث الجليلة، والتواريخ الهامة، بل تسجّل القصائد العظام، فى رثاء زعماء الوطن ومدحهم والإشادة ببطولتهم ووفائهم لبلدهم. ومن الذين خصّهم بتلک المشاعر: سعد زغلول، مصطفى كامل، محمد فريد.

ويقول فى رثاء مصطفى كامل فى قصيدته تحت عنوان شهيد الحق:

إلامَ الخُلــفُ بَينَکــمُ إلا ما؟		وهذى الضّجّة الكُبرى عَلاَما؟

(المصدر نفسه: ٢٢١)

ذلک هو شوقى فى مشاعره الوطنية التى جمعت لديه الواقع مع الحكمة، والوطنية إلى جانب الروّية، ويبقى أنه طالب خير الشعب ومصالحه.

للوطن فى الأدب الفارسى المعاصر شأنٌ عظيمٌ، ولهذا نرى أن جميع الأدباء والشعراء كانوا ملتزمين بذكر القضايا المتعلقة به وهناک كثير من الشعراء الذين اشتهروا فى التاريخ

بسبب هوايتهم الشديدة إلى الوطن، خاصة إذا رأوا الظروف المتأزمة فى وطنهم أصبحوا ألسنة بليغة لمواطنيهم واشتدّ الحب إلى الوطن فى إيران مع بداية الحركة الدستورية، وهم فى ظل المعلومات الكثيرة التى كانت لديهم من التاريخ ومن ثقافة إيران خلقوا آثارا وطنية كثيرة.

من أشهر الشعراء الذين اهتمّوا بهذه الميزة فى أشعارهم محمد تقى بهار، الذى يشكو دائما من حضور المستعمرين فى إيران، ولهذا يخصصّ كثيرا من أشعاره إلى ذكر المواضيع الوطنية، وهذا الحب للوطن كان منبعثا من أعماق قلبه، وهذا الأمر واضح فى ديوانه.وإن بهار بلغ فى أشعاره ذروة الشعراء المادحين للوطن. (صبور، ١٣٨٢ش: ١٠٦)

ومما قاله بهار فى قصيدة اختار لها حب الوطن عنوانا ومن أبياتها:

هر كه را مهر وطن در دل نباشد كافر است

معنى حب الوطن فرموده پيغمبر اســت

(بهار، ١٣٤٤ش، ج١: ٧١٢)

وفى مكان آخر يرى الوطن كمحبوته العزيزة ويقدس الوطن فى هذه الأبيات:

با رقيبان وطن از من دلخون گوييد　　　دلبرم را به شــما وانگذارد دل من

(المصدر نفسه: ٥٧١)

وهو دائما يفتخر بإيرانيّته، ويدعو الشعب الإيرانى دائما بإصلاح الوطن، وهو كشوقى، يتذكر مجد إيران فى الأزمنة الماضية ويدعو الأمة الإسلامية إلى الاتحاد ويقول هكذا:

خوش بُود ار ملت اســلام نيز　　　دســت بشــويند زكين وستيز

چاره ما نيســت بجــز اتحاد　　　اين ره رشد است ونعم الرشاد

(المصدر نفسه: ٩٥٦)

وأيضا يمدح بهار كشوقى، زعماء الوطن من الأحرار الذين بذلوا جهدهم فى سبيل حرية الوطن، مثلا فى مدح ستارخان وباقرخان (من المناضلين الأحرار) ينشد هكذا:

ســتار خان را بــادا ظفر يار　　　تبريزيــان را يــزدان نگهدار

سالارشان را نيكو بود كار   احــرار را نيز دل بايد بيدار

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۴۴)

الأشعار الدينية والأخلاقية

إذا نظرنا إلى المعانى الموجودة فى دواوين الشعراء النيوكلاسيين نشاهد أنّ للدين والمضامين الأخلاقية قيمة عظيمة. والنيوكلاسيكيون الإيرانيون كشعراء النيوكلاسيكيين العرب، قد أنشدوا أشعارا كثيرة فى هذا المضمار.ذلک لأنّ هؤلاء الشعراء يعتقدون بأنّ الدين هو الوسيلة الوحيدة لإصلاح المجتمع الذى يؤدّى فروض التحيّة بالنسبة إلى الدين تأدية كثيرة، من جهة أخرى إنّ الكلاسيكيين يشاهدون الأهداف السياسية الزائفة للاستعمار، ولهذا يستفيدون من عواطف الناس الدينية للمكافحة ضد الاستعمار، ولهذا نرى كثيرا من الشعراء النيوكلاسيكين من العرب والفرس فى هذه المرحلة من التاريخ ينشدون أشعارا دينية يذكرون فيها مظلومية الإسلام طيلة التاريخ، ويثيرون قيم الأحاسيس القومية لأعدائهم فى طريق مكافحة الاستعمار.

والمظاهر الدينية فى أشعار شوقى كثيرة، حسبنا أن نمثلَّ ببعضها، مثل قصيدته كبار حوات فى وادى نيل، نهج البردة، إلى عرفات الله، ذكرى المولد، والهمزية النبوية و... إلخ.

أما محمد (ص)؛ فإنَّ لشوقى فى مديحه، وفى الإشادة بالإسلام وخصائصه قصائد عدّة.

فهو يبدأ قصيدته الشهيرة الهمزية النبوية، معارضا البوصيرى بهذا المطلع:

وُلِدَ الهُــدى فَالكائِناتُ ضياءُ   وفَــمُ الزَمــانِ تَبَسُّــمٌ وثَنــاءُ

(شوقى،۱۹۳۳م، ج۱: ۲۱)

كما قلنا قد كان للقرآن أثر بالغٌ فى شعر الشعراء المعاصرين، خاصة فى أشعار شعراء مدرسة الإحياء، وقد استخدم شوقى الوصف القرآنى للرسول فى أشعاره كثيرا كلفظ الأمّى، إذ قال:

يا أيُّها الأُمّی، حَسـبُکَ رُتبَة　　　فی العلمِ أن دانَت بِکَ العُلَماء

(المصدر نفسه: ۳۴)

وقالَ اللهُ تعالی: ﴿يا أيّها النبیُّ حَسبُکَ الله ومنَ اتَّبَعَکَ مِنَ المُومِنِينَ﴾ (الأنفال: ۶۴)

وأيضـا فی قصائـده الدينية لم يكتف بمـدح النبی (ص)؛ بل تجاوزه إلی الإسـلام والمسـلمين. ووقـد وجد شـوقی داخل نفسـه دوافع إلـی تمجيد الإسـلام وتقديس قيمتـه فـی شـعره، ويجـد أن الإيمـان هو السـبيل الوحيـد لنـزع التفرقـة والتكبر مـن النفوس وهو يدعـو إلی التحابب والتفاهـم بين جميع الأديان علی أسـاس كلمة التوحيد.

وإذا كان الدين محرّک الشعوب نحو التعاون والتعاضد من أجل النهضة والبناء؛ فشاعرنا يريده- أيضا- مزيلا للتفرقة الطائفية، والتعصب المذهبی، ومقربا للناس جميعا فی وحدانية الله سماء، وتوحيد المشاعر أرضا. فخالق البشر لم يفّرق بينهم، بل أرسل إليهم أنبياء لايفرقون بين كتاب وآخر:

أرسلتَ بِالتوراةِ موسی مُرشَدا　　　وَابـنَ البَتـول فَعلَّـم الإنجيلا

وفَجَرتَ ينبـوعَ البيانِ محمدا　　　فَسقیَ الحديثَ وناوَلَ التنزيلا

(شوقی، ۱۹۳۳م، ج۱: ۱۸۱)

أمّا بالنسبة إلی محمد تقی بهار، كممثل حقيقی للشعر النيوكلاسيكی فی الأدب الفارسی المعاصر، فنری أنه فی بداية عمره يتمتع بمواقف دينية كثيرة، ولهذا نری كثيرا من الأشعار الدينية فی مدح الرسول الأكرم (ص) والأئمة المعصومين (ع) فی بداية ديوانه الشعری، لأنّه بعد موت أبيه وفی التاسع عشر من عمره وصل إلی مقام ملک الشعراء فی فی مدينة مشهد الرضا(ع)، ولابدّ فی هذا المقام أن ينشد فی أیّ مناسبة دينية أشعارا يشير فيها إلی المضامين الدينية والأخلاقية ويبدو فی هذه الأشعار إخلاصه وشعوره الدينية، وأيضا وظيفته فی مقام ملک الشعراء. (صبور، ۱۳۸۲ش: ۱۰۴)

يقول بهار فی مدح النبی (ص) هكذا:

شـــمس رســـل محمد مرســـل كه در ازل
از ما سوی الله آمده است ذات وی انتخاب
بـــا مهر اوســـت جنـــت وبا حـــب او نعيم
با قهر اوست دوزخ وبا بغض اوست عذاب

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۱: ۶)

واستفاد بهار كشوقی من المفاهيم القرآنية لبيان عقائده الدينية:

روح تمـــدن به لب آيه أمّن يُجِيب   دين محمد يتيم، كشور ايران غريب

(المصدر نفسه: ۲۱۹)

وفی مكان آخر يدعو المسلمين إلی الاتحاد، وهنا كشوقی يعتقد أن الدين محرّك الشعوب نحو التعاون والتعاضد ويدعو الناس إلی ازالة التفرق بينهم و بين المذاهب الأخری:

اختـــلاف مذهـــب در اســـلام   روز ما را سيه كرده چون شب
عزت ما به دو چيز بسته است   اتحـــاد اول وبعـــد مكتـــب

(المصدر نفسه: ۱۴۵)

وأما الموضوعات الأخلاقية، فهی أيضا من المواضيع التی شغلت الكلاسيكيين الجدد؛ فقد بذل هؤلاء الشعراء جهودا كثيرة فی هذا المجال، وأتوا بالمواضيع الأخلاقية فی دواوينهم الشعرية.

وشوقی لايغفل الأخلاق التی بها تصبح القوة أساس بناء العدل، لا وسيلة إنزال التعسف والظلم. ومن أجل ذلک دعا إلی مزج القوة بالتقوی والعدل والتسامح والزهد بالمادة ومتفرعاتها المبنية علی التكبر والغرور، وتجنب الغيبة والنميمة والحسد. كما نهی الشباب عن إغراق أنفسهم فی الخمر والميسر والتكسع علی أعتاب البطالة. ذكر هذا كله فی شعره وقرنه بالأخلاق التی هی أساس كل نهضة دائمة، ومجد مبنی علی الحق. (الحر، ۱۹۹۲م: ۱۴۳)

وقد جعل شوقی الأخلاق منارة للدين، وهديا للمؤمنين، وبها فوز الناس أجمعين

فيقول:

يا من لهُ الأخلاقُ ما تَهوى العلا　　　مِنهـــا ومَـــا يَتَعَشَّـــقُ الكُبـــراءُ

(شوقى، ١٩٣٣ش، ج١: ٣٤)

وفى مكان آخر يرى أن صلاح الناس بأخلاقهم، ويقول:

كَذَا النَّاسُ بالأَخلاقِ يبقى صلاحُهُم　　　ويذهبُ عَنهُم أمرُهُم حينَ تَذهَبُ

(المصدر نفسه، ج١: ٤٤)

فقد أشار إلى الأخلاق فى أبيات عديدة متشابهة، وكذلک إلى الإباء، والبطولة، والتضحية، و...إلخ.

مثلا من أبياته حول الصبر وتحمل الأرزاء:

للترک ساعاتُ الصبر يوم نَكبَتُهُم　　　كُتبنَ فى صُحُفِ الأخلاقِ بِالذَّهبِ

(المصدرنفسه، ج١: ٦٠)

فهو فى قصيدة فى ذمّ شرب الخمر يقول:

واهجروا الخمرَ تطيعوا الله　　　أو ترضـــوا الكتابـــا

(المصدر نفسه، ج١: ٩٥)

والأمثلة على بقية الرموز الخُلقية، كثيرةٌ لاتحصى، ولايمكن إدخال كلها فى هذه المقالة.

وأما المضامين الأخلاقية فى المذهب الكلاسيكى الجديد فى الأدب الفارسى، فهى أيضا من أبرز الميزات الشعرية و شغلت أذهان كثير من الشعراء، ولهذا يأتون بأمثلة كثيرة فى هذا الباب ويشيرون إلى بعض الأمثلة الأخلاقية لهداية الناس إلى معيشة سعيدة. وفى هذا القسم من مقالنا نتحدث عن المضامين الأخلاقية عند النيوكلاسيكين الفرس، استنادا إلى أشعار محمدتقى بهار.

يرى بهار كشوقى، الأخلاقَ ضامنا لبقاء المجتمع، ويعتقد أن الشعب الذى لايكون له أخلاقا كالأموات:

اقــوام روزگار بــه اخــلاق زنــده اند
قومی که گشت فاقد اخلاق مردنی است

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۲: ۱۲۴)

وكما يرى الأخلاق أهم من العلم ويقول:

به خُلق نيک در عالم توانی زندگی کردن
که با خُلق نکو رام گردد شــیر آجامی

(المصدر نفسه، ج۱: ۴۳۸)

وأيضا يشير بهار كزميله شوقى، إلى المباحث الأخلاقية الأخرى فى أشعاره، فمثلا فى هذه الأبيات يدعو الناس إلى الصبر والاستقامة، -كما رأينا هذا المفهوم فى أشعار شوقى- ويريد من الناس أن يصبروا فى مواجهة الآلام والمشاكل صبرا كصبر أيوب النبى (ص):

صبر بایــد که به آلام ظفر یابی　　ور نــه آلام تــن مرد بســنباند
مرد را شاید در محنت روز افزون　　صبر أيــوب نبی لختی برخواند

(المصدر نفسه، ج۲: ۱۰۳)

وبهار كأحمد شوقى، يحذّر الناس من شرب الخمر، ويقول فى ذمّ الخمر ومفاسده هذه الأبيات:

مخــور تا توانی مِــی اندر جوانی　　مــی اندر جوانی مخــور تا توانی
که یک جرعه می در جوانی نشاند　　یکــی تیــر در دیــده زندگانــی
همانا حرام است می زی گروهی　　که دارد بر آنــان خرد حکمرانی

(المصدر نفسه، ج۱: ۶۶۹)

وموجز القول إن كلا من الكلاسيكيين الجدد فى الأدبين الفارسى والأدب العربى المعاصرين، اهتموا بمسألة الدين والأخلاق، وهذه الميزات تدلنا على وجود الاشتراكات فى هذين الأدبين، كما يرى الدكتور رضا سيد حسينى أن هذه الميزة من الميزات الأساسية للمذهب الكلاسيكى، ويقول: «يجب أن يكون الأثر الأدبى فى خدمة إرشاد

الناس نحو الشرافة والمحاسن الأخلاقية.» (سيد حسينى،١٣٨١ش: ١٠٣) وهذه الميزة تكون واضحة فى أشعار النيوكلاسيكيين كما رأينا.

النتيجة

١. فى الدراسات الموجودة بين هذين المذهبين وجدنا اشتراكات كثيرة فى المضامين الشعرية الجديدة، وهذا الأمر يحكى عن وجود التشابهات الثقافية والاجتماعية والسياسية بين الفرس والعرب.

٢. الكلاسيكيون الجدد من الفرس وأيضا من العرب إضافة إلى كونهم مُقلّدين، قد وطدوا أقدامهم فى سبيل التجديد الشعرى، فيمكن القول إنّ التجديد ليس مقطوع الصلة نهائيا بالقديم عند هؤلاء الشعراء، وقوام المدرسة الكلاسيكية الجديدة يكون تقليدا فى الشكل أو الإطار، وتجديدا فى المحتوى أو المضمون. الأشعار التجديدية فى دواوين هؤلاء الشعراء تدور غالبا حول ذكر المواضيع السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية.

٣. من القضايا الاجتماعية التى عالجها النيوكلاسيكيون؛ هى مسألة المرأة وحريّتها فى المجتمع وحقوقها الاجتماعية والسياسية التى شغلت أفكار هؤلاء الشعراء. وقد أشاروا إلى ضرورة تحرير المرأة من قيود التعصب، واعتقدوا أن المرأة تحتاج إلى التعليم لإصلاح المجتمع.

۴. إحدى مظاهر التجديد فى أشعار النيوكلاسيكيين، تشجيعهم على التعلم وضرورة احترام المعلم، وبيان أهمية مطالعة الكتاب، والاهتمام بتهذيب وتربية الأطفال، ووصف الاختراعات الحديثة، و...إلخ. فوجدنا كل هذه المواضيع عند شعراء العرب وزملائهم من الفرس.

۵. الكلاسيكيون الجدد فى الأدبين الفارسى والعربى الحديثين، ما كانوا بغافلين عن الأحداث السياسية الموجودة فى مجتمعهم، ووجدنا عندهم أشعارا كثيرة فى مجال مكافحتهم للاستعمار، وكان كثير من هؤلاء الشعراء من أشهر المادحين للحرية.

۶. النيوكلاسيكيون كانوا من كبار الشعراء الذين قد ساروا في مسير الوطن وأنشدوا في آلامه، ونرى هؤلاء الشعراء، يفتخرون دائما بأوطانهم ويذكرون أمجاده الماضية ويسجلون الأحداث الجليلة والتواريخ الهامة لأوطانهم، ويدعون الناس دائما بالاتحاد أمام المستعمرين، ويسجّلون القصائد العظام في رثاء ومدح زعماء الوطن والإشادة ببطولتهم.

۷. الأشعار النيوكلاسيكية الفارسية والعربية تنطوي على أفضل الأشعار الدينية والأخلاقية، وهي تتضمن كثيرا من المعاني المأخوذة من القرآن الكريم والمفاهيم الإسلامية؛ وأيضا تتضمن أحسن المدائح حول المعصومين وأولياء الله (ع)، ومن جهة أخرى يمكن القول إنّ الكلاسيكيين الجدد يشاهدون الأهداف السياسية الزائفة للاستعمار، ولهذا يستفيدون من عواطف الناس الدينية للمكافحة ضد الاستعمار.

۸. الموضوعات الأخلاقية كانت من المواضيع التي شغلت الكلاسيكيين الجدد؛ فقد بذل هؤلاء الشعراء جهودا كثيرة في هذا المجال، وأتوا بالمواضيع الأخلاقية في دواوينهم الشعرية مشيرين إلى بعض الأمثلة الأخلاقية لهداية الناس إلى معيشة سعيدة وأيضا لمنعهم عن الرذائل.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

بهار، محمد تقي. ۱۳۴۴ش. *ديوان*. چاپ دوم. تهران: توس.

الحّر، عبد المجيد. ۱۴۱۳ق. *أحمد شوقي أمير الشعراء ونعم اللحن والغناء*. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتب العلمية.

الدسوقي، عمر. ۱۹۶۷م. *في الأدب الحديث. الطبعة السادسة*. بيروت: دار الكتاب العربي.

زكي مبارك، أحمد. ۱۹۸۸م. *أحمد شوقي*. الطبعة الثانية. بيروت: دار الجيل.

سيد حسيني، رضا. ۱۳۷۱ش. مكتب *هاى ادبى*. چاپ هشتم. تهران: نگاه.

شوقي، أحمد. ۱۹۳۳م. *الشوقيات*. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

صبور، داريوش. ۱۳۸۲ش. *بركران بيكران*. چاپ اول. تهران: سخن.

طه بدر، عبد المحسن. ۱۹۹۱م. *التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث*. الطبعة الأولى. القاهرة:

هيئة الكتاب المصرية.

عابدی، کامیار. ۱۳۷۶ش. *به یاد میهن*. چاپ اول. تهران: ثالث.

غنيمى هلال، محمد.١٩٥٣م. *قضايا معاصرة فی الأدب والنقد*. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار النهضة مصر.

الفاخوری، حنا. ١٩٨٦م. *الجامع فی تاريخ الأدب العربی*. الطبعة الأولى. بيروت: دار الجيل.

الفاخوری، حنا. ۱۳۷۷ش. *تاريخ الأدب العربی*. الطبعة الثانية. تهران: توس.

ناتل خانلری، پرویز. ۱۳۶۹ش. *هفتاد سخن از گوشه وكنار ادبيات فارسی*. چاپ اول. تهران: توس.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ۱۳۹۰ش / آذار ۲۰۱۱م

أضواء نقدية على رواية يوميات نائب فى الأرياف

حسن شوندى*
سيدياسر حسينى**

الملخص

لاشک فى أن رواية يوميات نائب فى الأرياف من الآثار الخالدة لتوفيق الحكيم الكاتب والفنان المعاصر فى الأدب العربى. والدليل هو أنها ترجمت إلى اللغات الأجنبية الكثيرة فى العالم وأنتجت منها الأفلام فى بعض البلدان العربية. ويتكلم توفيق الحكيم فى هذه الرواية عن بعض وجوه الحياة فى مصر لاسيما فى الأرياف. ونحن ندرس فى هذا المقال بعض العناصر الفنية للقصة، مثل: المكان والزمان، والشخصية، والحوار، والحوادث. أما المكان الذى تجرى فيه حوادث الرواية فهو ناحية من البلاد (الوجه القبلى)، وزمان وقوعها يبدأ وينتهى خلال اثنى عشر يوما من أكتوبر إلا أنّ الكاتب يسعى إلى إطلاق الزمان ولايحدده. وللرواية شخصيات يرسمها الكاتب من الناحية الداخلية، ولا الخارجية، أى يرسم ملامح شخصيات القصة بتصوير ردات أفعالها تجاه الأحداث التى تبدأ بإطلاق النار وتجرى معتمدة على الأحداث الأخرى الثانوية.

الكلماتالدليلية: توفيق الحكيم، الحوار، القصة، السرد، المكان، الزمان، الشخصية.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
**. خريج جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
Hsh50165@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۸۹/۱۲/۱۵هـ . ش
تاريخ القبول: ۱۳۸۹/۱۲/۲۵هـ . ش

المقدمة

إنّ العرب منذ العصر الجاهلى كان لهم قصص وأخبار، تدور حول الوقائع الحربية وتروى الأساطير القديمة، وعندما ظهر الإسلام ونزل القرآن الكريم ذكرهم فى أحسن القصص، ثمّ تكوّنت على هامش القرآن وتفسيره قصص وحكايات استمرت موضوعاتها وعناصرها من تعليم الدين الجديد. فظهرت قصص الأنبياء وقصص المعراج وسير النبى.

أمّا فى العصر الأموى فنرى القصة ظفرت بعناية كبيرة حيث صارت مهنة رسمية يشتغل بها رجال يسألون عليها الأجر وهذا ما دفع الرواة إلى الخروج إلى البادية لتأليف الروايات وجمع أخبار الأحباء والشعراء العاشقين كقصة عنترة وعبلة، وليلى ومجنون، جميل وبثينة، وكثير وعزة، وغيرهم.

وقد تطورت القصة فى العهد العباسى إذ بدأت طائفة من الكتاب ينقلون القصص الأعجمية إلى العربية حيث بلغت حوالى ستين ترجمة من أشهرها كليلة ودمنة، لعبد الله ابن المقفع حيث فتح بابا جديدا فى الأدب القصصى العربى، وألف ليلة وليلة من أصل هندى أو فارسى. ومن القصص المؤلفة التى صاغها العرب أنفسهم هى البخلاء للجاحظ، والتوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى، ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرّى، والمقامات لبديع الزمان الهمذانى التى هى أقرب الأنواع القصصية فى الأدب العربى إلى القصة الفنية الجديدة والتى اعتبرها بعض المستشرقين أوّل مظهر للقصة العربية.

أمّا فى عهد الأنحطاط فلانشاهد فى هذه الفترة التى امتدت ستة قرون إبداعا بارزا فى مجال القصة. أمّا القصة فى الأدب العربى الحديث فهناك خلاف رأى بين العلماء المحدثين فى نشأة القصة العربية الحديثة. «إنّ أغلب الدراسات التى تناولت هذه القضية قد اتّفقت على أنّ الرواية هى نوع أدبى وفد إلينا من الغرب بعد الاتصال الحديث به. وهذا الرأى هوالرأى الأصوب والأدقّ علميا، لأنّ الرأى الآخر والذى يرى أن الرواية هى امتداد لأنواع قصصية عربية قديمة، لايفهم الفارق الواضح بين فنية تلك الأنواع القديمة وتنوّعها، وبين الخصائص الفنية للرواية كنوع أدبى محدد. هذا بالإضافة إلى أنّه

يتصور أنّ الأنواع الأدبية تسير سيرتها الحياتية المستقلة وتنقل من زمن إلى آخر بحرية مطلقة لاتقيدها حدود الزمن وتطور البشر منتجى هذه الأنواع الأدبية، أى أنهم يعزلون هذه الأنواع فى ذاتها، ويفضلونها عن تاريخيّتها التى هى المكون الأصلى لها.» (سيد البحراوى: ١٩٩٦م: ٣٧٠)

وهناك قول آخر ليحيى حقى عن الموضوع حيث يقول: القصة جاءتنا من الغرب... وأول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثّروا بالأدب الأروبى والأدب الفرنسى بصفة خاصة. (حقى: ١٩٨٦م: ٢) وهذه رؤية يؤكدها محمد حسين هيكل قائلا: «كما لم يكن المصريون يطلبون فى ثورتهم هذه ١٩١٩ الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ويطلبون حياة سياسية وصورا من الحرية السياسية على مثال ما فى العرب فلتكن مظاهر الفن مصبوبة فى قوالب غربية لتكون آية للناس جميعاً على تقدمهم وعلى أنّهم سابقون الغرب إلى ميادين الحضارة وقد يسبقونه.» (هيكل، ١٩٨٧م: ٧٥)

والذى يمكننا أن نقول إنّ الرواية العربية الحديثة ظهرت متأثرة بالأدب الغربى. فإنّها وإن كانت فى بدايتها تأثّرت بالتراث العربى القديم من ناحية المادة والمضمون، لكنّها سرعان ما انقطعت صلتها بذلك التراث، وتأثّرت إلى حدّ بعيد بالرواية الغربية مما أدّت إلى تراجع المحاولات الأولى التى ظهرت متأثّرة بالتراث القصصى والروائى العربى. فالكثير من الكتاب فى هذه الفترة شغفوا بترجمة الروايات الغربية الرومانسية. (عبد الغنى، لاتا: ٢٢)

وإننا نأتى فيما يلى بملخص من رواية يوميات نائب فى الأرياف، ثمّ ندرسها دراسة شكلية مشيراً إلى بعض عناصرها الفنّية.

ملخص الرواية

هذه الرّواية فى الحقيقة مذكرّات يومية كتبها بطل الرّواية فى حين كان هو وكيل النّائب فى إحدى الأرياف بمصر. تعتمد يوميات نائب فى الأرياف على الرّسائل والمذكّرات اليومية منذ ١١ من اكتوبر إلى ٢٢ من اكتوبر سنة ١٩٢٩م التى كتبها توفيق الحكيم، وقد

ذكر فيها الأحداث التى وقعت خلال هذه الأيام فى الرّيف. إن الرواية تنقسم إلى اثنى عشر قسماً وفى كل منه يتكلم الكاتب عن قضية جديدة وقعت فى الريف والحوادث الجزئية التى ترتبط بها.

أمّا الحدث الرّئيسيّ الذى يرتبط بكل الرّوايه فهو وقوع حادث إضرام نار فى إحدى مزارع قصب . قام النائب ومعه مساعده والمأمور وكاتب التحقيق ودرويش عصفور هو الذى يلازمهم فى كلّ مهمّة... وأسرعوا نحو مكان الحادثة فصادفوا قمر الدّولة علوان، هو الذى اطلق عليه عيار نارّى وحالته سيئة وتمّ إرساله إلى المستشفى الأميرى وبدء التحقيق عن ضاربه المجهول.

بينما كان يقودهم درويش عصفور قال لهم إنكم إذا تريدون أن تعرفوا سبب الحادثة، ففتشوا عن النسوان لأن المضروب يعيش مع أمّ عجوز وأخت امراته المرحومة اسمها ريم، وهى فتاة جميلة صبية لم تبلغ السادسة عشرة من العمر، وهذه الفتاة قد جذبت رجال البوليس من وكيل النيابة نفسه إلى كاتب التحقيق إلى المأمور بجمالها الفطرى الريفى.

أمر النائب بحضور هذه البنت ولمّا جاءت سألها: ألم يخطبها خاطب؟ فكان الجواب: بلى ولكن زوج أختها قمر الدّولة علوان، وهو مقام وليها تردد فى القبول.

جاءت إشارة تليفونّية من المستشفى الأميرى أن المصاب قد أفاق من غيبوبته وذهب وكيل النائب إلى المستشفى للاستجواب عن قمر الدّولة المصاب ولمّا سأله: من ضربك؟ قال بعد جهد ومشقّة كلمة واحدة:

– ريم، وبعد ذلك لم يتكلم أبداً.

أسرع رجال الشّرطة إلى منزل ريم، ولكنها هربت مع الشّيخ عصفور وبعد أن يفتشّوا كثيرا، وجدوا الشيخ عصفور عند باب المسشفى الأميرى ولكن دون ريم، وهو يقول لم يرها لحدّ الآن.

تَمَّ إرسالُ بلاغ مجهول إلى النّائب العموميّ فى القاهرة بأنّ الحرمة زوجة قمر الدّولة علوان المضروب كانت قد ماتت من سنتين مخنوقة، وتستر عليها حلاق الصّحة من أجل

الرّشوة وأجرى دفنها بدون علم الحكومة.

في هذا الخطاب وقائع تستدعى التحقيق ولابد من فتح المقبرة واستخراج جثّة زوجة المصاب قمر الدولة وعرضها على الطبيب الشرعى بأنّها ماتت مخنوقة أم لا؟ فقام وكيل النائب بما يلزم من إجراءات لفتح المقبرة.

وعرفوا بعد فحص الجثة بأن العظم اللامى فى العنق مكسورة، وهو الدليل الناطق على حدوث الجريمة. وهذه الكلمة كافية لتحديد الأمر بأنّ ما جاء فى البلاغ المجهول حقيقى، والوصول إلى معرفة سرّ هذه القضّية الجديدة هو مفتاح القضية الأولى دون ريب.

ولكن كيف يعثر على صاحب الخطاب؟

أسرعوا إلى القاضى الشّرعى لعله هو نفسه مرّ بخط البلاغ المجهول لأنّ الوكيل يعتقد أنّ صاحب الخطاب أزهرىّ، فليكن البحث فى دائرة المحكمة الشرعية ولكن لا فائدة فى هذا الأمر.

أمّا الطريق الوحيد فهو البحث عن الخاطب الذى كان قد تقدّم لبنت ريم، وأمروا بالاتيان بأحد الجيران لعله يعرف الخاطب، فحضرت امرأة تدّعى أنها تعرف الخاطب واسمه حسين، وأحضر كل من كان اسمه حسينا فى الريف وأوقفوا فى صف طويل ودخلت المرأة إلا أنها لاتعرف بينهم الخاطب وهذا الطريق أيضاً دون أى فائدة فى كشف الأمر.

جاءت بعد مدة إخطار من المستشفى الأميرى بوفاة قمرالدّولة علوان وبعدها وجدوا جثة ريم فى الرياح ميتة بسبب الغرق وأغلقت هذه القضية ولم يعرف الفاعل أبدا.

أشار توفيق الحكيم فى هذه الرواية بأنّ نفوس الناس ليست مهمّة عند أسياد الكبار وهو يقول: «كيف يراد منّا أن نعرف متهّماً فى قضية غامضة كهذه القضية، وكلهم من المأمور والعمدة والبوليس ملبوخون من الرّأس حتى القدم فى تزييف الانتخابات.

ولو أنّ لدنيا بوليس سرى، على النظام الحديث وقاضى التّحقيق، ينقطع لقضايا الجنايات كما هو الحال فى أوروبا والعالم المتحضر إنهم هناك ينظرون إلى أرواح الناس

بعين الجد أمّا هنا فى الريف فليس كذلک، وانتهى هذه القضية بذلک الإجراء: «تحفظ القضية لعدم معرفة القاتل ويكتب للمركز باستمرار البحث والتحرى.»

وأخيراً يجدر أن نذكر فى هذا المجال أهداف الكاتب من كتابة هذه الرواية وهى بيان الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافيه والاجتماعية فى مصر، ولاسيّما فى الأرياف وأيضاً إيضاح القراء بما يجرى على النظام الإدارى فى بلاد الريف وهذه الفكرة مأخوذة من الأدب الغربى الذى يميل الكتاب إليه.

بيئة الرواية

البيئة هى المكان أو الزمان الذى تجرى فيه أحداث القصص... فاختيار المكان لحوادث القصة اختيارا مناسبا يقرّب القصة من الواقعية تصديقا. (ميرصادقى، ١٣٧٧ش: ١٩٢)

المكان

أمّا المكان الذى يدور فيه الأحداث والشخصيات فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، فهى ناحية من بلاد الوجه القبلى فى مصر والأمكنة التى موجودة فيها هى:

١. المحكمة القضائية ٢. دارالنيابة ٣. دارالمركز ۴. المستشفى الأميرى ۵. المحكمة الشرعية ۶. محطة السكة الحديدية ٧. النادى.

وتكون فى أطراف هذه الأرياف مزارع القصب والفلاحون مشغولون بالزراعة. وتقوم الأسواق الأسبوعية فى الأرياف كسوق الخميس ووسوق السبت وقد وصف الكاتب البيئة هكذا:

«إنّه الآن لايكاد يرى غير مبان قليلة أكثرها متهدم، وغير هذه الجحور المسقفة بحطب القطن والذرة، يأوى إليها الفلاحون، إنها فى لونها الأغبر الأسمر لون الطين والسماء وفضلات من البهائم وفى تكدسها وتجمعها كفوراً وغربا مبعثرة على بسيط المزارع، لكنها هى نفسها قطعان من الماشية مرسلة فى الغيطان.هى كل ما تقع العين

عليه فى هذه البقاع، ويزيد على كربه هذا السكون الذى يهبط على البلدة منذ الغروب.» (توفيق حكيم، ١٩٨٨م: ٦٠)

هذا تصوير من الناحية الخارجية التى رسمها الكاتب وأما إذا أردنا أن نرسم من الناحية الداخلية بيئة الرواية، فإنها هى أنّ الوجه القبلى فى مصر مملوء بالأجرام والجنايات: «إحصائية صدرت فى أروبا أو أمريكا (لست أذكر على التحقيق)، غرضها بيان الإجرام فى العالم: ورد فيها أن شيكاغو أكثر بلاد الأرض فى عدد جرائمها وتليها مباشرة أبنوب وبعدهما، بقية مدن العالم الشهيرة.

وقدحسبت وقتئذ أن أبنوب هذه مدينة فى أمريكا، لولا ملحوظة فى هامش الإحصائية ذكرت أنها من بلاد الوجه القبلى بالقطر المصرى.» (توفيق حكيم، ١٩٨٨م: ٦٠)

شئ جميل، إن هذه البلدة الصغيرة لها هذا المقام الكبير بين مدن العالم الشهيرة، وإن كان هذا المقام فى عالم الجنايات والأجرام. فى الواقع شيكاغو وأبنوب قطبا الغريزة السفلى فى العالم.

والجدير بالذكر أن الإجرام التى حدثت فى هذه البلاد هى إجرام البداوة وليست إجرام الحضارة. ويؤكد الكتاب على هذا الموضوع فى إحدى نجاواه الداخلية: «يخيل إلى أن الشكاوى لاتنزل على رأسى كالوابل أيام الأسواق؛ كأن الفلاح إنما يخرج إلى السوق من كل أسبوع يبيع كيلة ذرة ليشترى قليلاً من السكر والشاى ويملأ زجاجة السيرج، ويستكتب أحد الكتبة العمومية بلاغا أو عريضة ضد مأذون الناحية أو العمدة أو وكيل شيخ الخفر... ولعل هذا أصبح بنداً ثابتاً فى ميزانيته كل خارج إلى السوق من هو لاء الفلاحين.» (المصدرالسابق: ١٨٦)

وإليک بعض المخالفات والجنح يذكر الكاتب خلال هذه الرواية:

- عدم تسجيل الكلب فى الميعاد القانونى.
- غسل الملابس فى الترعة.
- ذبح الخروف خارج السلخانة.

- عدم تقديم ابن للتعظيم.
- إحراز بندقية بدون رخصة.
- تعضيض إصبع شيخ حسن عمارة.
- ضرب الحرمة.
- شجار بالهروات بين أهل الزوج والزوجة.

إنما هي كثرة هذه الإجرام والجنايات توثر في إزدحام المحاكم القضائية كما يصف وكيل النيابة: «وقد ملأوا المقاعد والدكک وفاض فيضهم على الأرض والممرات، فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية، يرفعون عيونهم الخاشعة إلى القاضي، وهو ينطق الحكم كأنه راع في يديه عصا.» (نفس المصدر: ٣٢)

نعم وهذا الإزدحام في المحاكم والمراكز تؤدي إلى عدم تصرف دقيق في الشكاوى والمخالفات لأنّ القضاة ووكلاء النيابة لايستطيعون التصرف في كثير من القضايا لعدم الوقت المكفي وكثرة أعمالهم: «يظهر أن الحضور في جلسات المحاكم وضبط قضايا التلبس في النهار وقيد وارد الجنح والمخالفات في المساء والانتقال لتحقيق وقائع الجنايات بالليل، كل هذا لايكفي وكيل النيابة في الأرياف، فهو مازال يجد وقتاً يتنفس فيه، فلتسد عليه إذن مسالک الهواء بأكوام الأوراق التافهة الآتية من المركز باسم الشكاوى والعوارض والأحوال.» (نفس المصدر: ١٧٨)

لاتوجد في هذه البلاد أمكنة ينفق الناس أوقاتهم أيام العطلة غير ناد وإنه اسم يطلق على حجرة في منزل عتيق وتسمى له كلوب، وهذا الكلوب هو وحده الشئ الجدير بالاحترام، وأهله رجال المركز والإدارة وطبيب المستشفى وبعض الأعيان والموظفين ويلعبون فيه الطاولة، ولايشتغلون هناک إلا باغتياب الناس. هذا ما ذكرنا هو في الحقيقة من المكان الذي يدور فيه الأحداث والشخصيات في روايته يوميات نائب في الأرياف.

الزمان

وأما الزمان، فهو يبدأ وينتهي خلال اثنى عشر يوما من شهر أكتوبر: في حين أن

رجال البوليس والموظفين والعمد ومأمور المركز ملبوخون من القدم حتى رأسهم فى تزييف الانتخابات البرلمانية فى مصر وأيضاً آخر السنة القضائية عند القضاة ووكلاء النيابة، وهناك مسألة حرية بالذكر وهي: ليس للزمن فى هذه الرواية حدود وثغور معينة لأنّ توفيق الحكيم، كتب هذه الرواية فى اثنى عشر يوما، كأنّها تشير إلى شهور السنة ولعل هذه المسألة على أن الرواية ليس زمنها فى هذه الأيام المحدودة فقط بل زمنها الممتد تاريخياً، وكما نشاهد وضع فى صدر كل يوم علامة (...) ولعّل هذه العلامة ترمز إلى عدم التحديد والتعيين للزمن فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، وربما إنها ترتبط بحياة الناس فى كل الدهر.

«إذ بعد أسبوع تبدأ السنة القضائية الجديدة؛ ومعنى هذا أنه لاينبغى أن تبقى عندى قضية واحدة لم يتم التصرف فيها من العام المنصرم ومعنى هذا أيضاً أنه يجب أن أحبس نفسى طول هذا الأسبوع التى فاضت بها خزائنى.» (المصدر السابق: ١٧٧)

على كل حال، إذا نريد أن نصف هذه البيئة ملخصاً نستطيع أن نقول هذا: الوجه القبلى بمصر؛ الأرياف مملوءة بالإجرام والجنح والجنايات والمخالفات والمحاكم القضائية مزدحمة جداً، والرؤساء وذوو المقدرة السياسية يظلمون الناس ومرؤسيهم. والفلاحون وعوام الناس يعيشون فى ضنک ومشقة، والجهل والفقر مسيطران على البلاد والأجهزة الرئيسية متورطة فى تزييف الانتخابات وفى هذه البيئة تحركت أحداث الرواية وشخصياتها.

الشخصيات

«الشخصيات القصصية هى التى تحمل الحدث القصصى وتطوّرها من بدايته إلى وسطه أو حبكته حيث الأزمة، فالنهاية حيث تنحل عقدة القصة ويشبع القارئ فضوله.» (جمع من المؤلفين، لاتا: ٣٦٨)

وتدرس شخصيات القصة من زوايا مختلفة. فهى تنقسم إلى أقسام منها: الأصلية والفرعية، الملتزمة بالقيم وغير الملتزمة بها، الديناميكيّة وغير الديناميكية، الوضعية

والتقليدية، التمثيلية أو النوعية، البسيطة والمعقدة، الثابتة والموسّعة، وما إلى ذلک. (ميرصادقى، ۱۳۸۵ش: ۸۳-۱۱۴)

كم عدد الشخصيات فى رواية يوميات نائب فى الأرياف؟

فى الرواية أكثر من عشر شخصيات وردت أسماؤها فيها أهمها:

١. وكيل النيابة

٢. درويش عصفور أو الشيخ عصفور

٣. ريم

۴. مأمور المركز

۵. مساعد النيابة

۶. قمر الدولة علوان

هؤلاء كلهم الشخصيات الرئيسية فى هذه الرواية، وكل الأحداث تدور حولهم ولكل منهم دور خاص فى الرواية.

وقد رسم الكاتب شخصيات روائية بطريقة تمثيلية فى كثير من الأحيان؛ أى إنه قد رسم الشخصيات من الناحية الداخليّة ولا الخارجية. وفى الواقع إن الكاتب قد رسم ملامح شخصياته بتصوير ردات أفعالها تجاه الأحداث معتمداً على الحوار، والنجوى الداخلية تارة والوصف تارة أخرى.

وكما ذكرنا فى تمهيد الرواية، كل ما حدث فى الرواية وأيضا الشخصيات ودورهم وما سرد الكاتب، من أرض الواقع والحقيقة لأنه كان فى الواقع وكيل النائب فى إحدى الأرياف بمدينة طنطا، وأنه كتب واقع حياته فى هذه المدينة وأريافها. ونشير إلى بعض الشخصيات فى الرواية فيما يلى:

وكيل النيابة

بطل الرواية هو وكيل النيابة وإنه من الشخصيات الأساسية والمحورية لهذه الرواية وتدور الأحداث والشخصيات الأخرى حوله كثيراً. هو رجل يعمل كوكيل نائب فى

وزارة الحقانية وأرسل إلى إحدى الأرياف وإنه قد كتب ما حدث له خلال اثنى عشر يوماً فى الريف. ودوره هام فى اتصال الأحداث بعضهم ببعض هو نائب مفكر، بارع، ذوملاحظة، رقيق الإحساس ودقيق العمل ومن أصحاب الهمم خصوصاً فى الشكاوى الإدارية وسرعة التصرف فيها، كما يشير نفسه إلى هذا الموضوع قائلاً:

«أنا أقرأ الشكوى من آخرها لا من أولها وهذا صحيح، فأنا لست مجنونا حتى أقرأ الأوراق من أولها كما يقرأ الناس والعقلاء وأنا عادة أنظر فى الحال إلى السطر الأخير ففيه لب الموضوع.» (توفيق الحكيم، ١٩٨٨م: ١٨٣)

ما كان يحب أن يذهب إلى النادى، كرجال المركز والمأمور وهذا الأمر، ما كان سببه كثرة أعماله بل هو يعتقد أن شأن النيابة أجل من الذهاب إلى الملاهى كما يقول:

«لقد قلت لمساعدى إنى شخصيا أفضّل أن يكون عضو النيابة بعيداً عن كل هذه إذا كان يريد أن يبجّله الجميع.» (المصدر السابق: ٦١)

إن شخصية وكيل النيابة ممزوجة بالعاطفة والخيال والتفكر، وهو يعتقد أن الجمال مقترن بالفضيلة. والجدير بالذكر، أن شخصيته ثابتة فى الرواية ولاتتغير من البدء حتى النهاية.

ومن المستحسن أن نتكلم فى هذا المجال عن العلاقات فيما بين شخصية النائب وبين الشخصيات الأصلية فى الرواية، ولاسيما؛ درويش عصفور وريم.

ما هى العلاقة بين وكيل النيابة ودرويش عصفور فى الرواية؟

قد يرى وكيل النيابة فى بداية الأمر أن درويش عصفور هو مجنون فقط ولايعتمد على كلامه وإشاراته وأشعاره، ولكن كلما يمضى الرواية إلى الأمام يفهم الوكيل أن درويش هو مفتاح لحل هذه القضية الغامضة ويحاول بأشتات الطرق أن يطلب المساعدة منه ولكن لم يساعد.

ما هى العلاقة بين وكيل النيابة وريم فى الرواية؟

إن وكيل النيابة يؤكد على أن التحقيق طاب وحلا عندما دخلت ريم فى القصة: «وأنعشنى قليلاً مرأى الفتاة كما ينتعش العشب الذابل بقطرات الندى.» (المصدر نفسه:

(۴۴

هذا الأمر أولاً بسبب جمالها وثانياً أنها هى سر القضية: «ولم يكن فى عقلى وقتئذ غير صورة الفتاة فى إطارها الأسود وسرها الذى لم أنفذ إليه بعد.»

وفى الواقع إن ريم شرّدت خاطر الوكيل وحتى فى عالم الخيال هو يفتكر إلى هذه البنية الرقيقة: «قمت عطشان فشربت جرعة من قلة الفخار بالنافذة وتذكرت الفتاة تخيلتها فى بيت صاحبنا، فنفر من رأسى النوم.» (المصدر نفسه: ۲۱)

نحن لاندرى وربّما بينهم علاقة عاطفية وغرامية. يبدو أن فى هذه الرواية مجهولات كثيرة لم تحلّ حتى فى نهاية الرواية وهذا الأمر أيضا واحد من تلك المجهولات: «ولم يمض قليل حتى كنت فى حجرتى جالسا إلى مكتبى أطيل النظر إلى الباب، نافذ البصر منتظر قدوم الفتاة كأنه موعد اللقاء.» (المصدر نفسه: ۸۱)

وحينما أخبر وكيل النيابة بأن الفتاة قد ماتت بسبب الغرق فى الترعة، حزن كثيراً:

إليک قول الكاتب بعد وفاة ريم:

«وأطرقت قليلاً فى سوء حظنا لا من حيث العمل، ولا لأنّ ريم مفتاح من مفاتيح القضية؛ بل لأنها كانت صورة بديعية هزت نفوسنا جميعاً، عاقلنا ومجنوننا ومخلوقاً حلواً، منحنا أويقات حلوة ولحظات مشرقة ونسيماً عليلاً هب على صحراء حياتنا العاطفية المجدية فى هذا الريف القفر.» (المصدر السابق: ۱۶۵)

درويش عصفور

درويش عصفور أو شيخ عصفور هو من الشخصيات المحورية فى رواية يوميات، وفى الواقع إنه شخصية معقدة كما يسرد الكاتب: «إنه الرجل العجيب الذى يهيم على وجهه بالليل والنهار، لايعرف النوم، يغنى عين الأغنية ويلفظ كلمات ويلقى بتنبئوات، يصغى إليه الناس.» (المصدر نفسه: ۸)

هو يعرف كل رجال الحفظ، وقام معهم إلى المهمة مرات كثيرة ويساعدهم كثيراً، فى الحقيقة إنه من أسرة البوليس:

«ذلک الرجل الذى لايفرحه شئ مثل خروجه إلى الحوادث مع النيابة والبوليس؛

فهو يسمع عن بعد بوق البوكس فورد ويتبعه أينما ذهب كالكلب الذى يتبع سيده إلى الصيد...» (المصدر نفسه: ٩)

يبدو أن درويش عصفور يعرف أسرار القضية التى يبحث عنها النيابة ورجال البوليس، وأنه يرشدهم بالأغنية عندما يقرأ عليهم، ولكنهم لايهتمون بهذه الأغنية وهم يرون أن الشيخ عصفور هو مجنون ولايعتمدون عليه: «هذا الشيخ الأخضر من فصيلة الببغاء ولا شك، يردد الألفاظ والأغانى دون أن يعنى بها شيئاً من الأشياء.» (المصدر نفسه:٢٠)

هناك مسألة وهى العلاقة بين درويش عصفور وريم، ولعّل الشيخ عصفور لديه نوع من التعصب مقرونا بالتحبب بالنسبة إلى ريم، ونحن نلتفت ذلك من حركاته وأعماله خلال الرواية. «حتى درويش عصفور، وقد زحف خلفى، ودلف إلى الحجرة وظهر فى عينه القلق...» (المصدر نفسه: ٤٥)

والعجيب هو أن الشيخ يخطف ريم، وهى تذهب معه راضية. وربّما ذهبت ريم معه إلى المستشفى حتى تسأل عن حال المريض قمر الدولة علوان: «فلقد لمحت تحت الجدار على بعد قصبة من الناس، الشيخ عصفور جالساً إلى الأرض وهو مطرق ينكت التراب بطرف عوده وبجواره الفتاة ريم، وقد أسندت رأسها إلى الحائط تعبا وإعياء، أو كآبة وحزنا...» (المصدر نفسه: ٧٨)

«أما درويش عصفور فقد زحف حتى بلغ إلى موضع قدمى الكاتب وجلس مثل كلب ينظر البنت، وفمه مفتوح انبهارا بجمالها.» (المصدر نفسه: ١٤)

وقد تكون العلاقة بين درويش عصفور وريم فى الرواية، لأنه غضب حينما سمع اقتراح حضرة المامور بأن تنام ريم فى بيته لتكميل التحقيقات حول قضية قمر الدولة:

المسألة الهامة ألتى حريّ بنا أن نذكر هى أن فى كل الرواية أينما يتكلم الكاتب عن درويش عصفور ذكر معه عوده الأخضر ولكن فى نهاية الرواية وقتئذ سمعوا خبر وفاة ريم، ووصفه الكاتب دون عوده:

«فإذا بنا نرى الشيخ عصفور يجرى فى الطريق عارى الرأس بدون عوده الأخضر، الصبية والغلمان وجمع من الأهالى خلفه وهو يصيح كالمجنون...» (المصدر السابق:١٧٤)

لعل بين الشيخ عصفور وعوده الأخضر وأيضا حياة ريم، علاقة معنوية وهذه أيضا مسألة مجهولة أخرى لم يتكشف سره فى نهاية الأمر وها هو السؤال من جانب وكيل النيابه وإجابة الشيخ:

«ريم يا سيدنا الشيخ... نفسک ويانا فى مسألة البنت ريم، فهز الرجل رأسه؛ ولوح بعوده وقال متمرنماً:

ايـــش راح ينوبـــک مـــن الشـــيکان ويفيـــدک
ليـــه مـــا حکمتـــش على طيرک وهو فى ايدک...»

(المصدر نفسه: ۱۵۸)

وفى الأخير، إن الشيخ عصفور رجل ذكى ذو إحساس وعالم بما يجرى حوله ودوره هامّ فى الرواية ولاشک أنه يعلم کل أسرار القضية، أو على الأقل قد اطلع على سر الفتاة ويلمح بإشاراته وأشعاره، ولکن لايهتمون به ولکلامه وهذا الأمر يؤدى فى النهاية إلى أنهم لم يعرفوا ولن يعرفوا سر هذه القضية الغامضة وسوف تبقى مجهولة إلى الأبد.

ريم:

ما ملامح شخصية ريم فى روايته يوميات نائب فى الأرياف؟

ريم بنت فى السادسة عشرة من عمرها، شديدة الجمال كأنها دمية شبه الکاتب وجهها الأبيض بالعاج فى وسط أبنوس لباسها أسود: «لم ترعينى، منذ وجودى فى الريف، أجمل منها وجهاً ولا أرشق منها قدا...» (المصدر نفسه: ۲۱)

إن الکاتب يصف جمالها إلى حد، حينما يريد الدخول على الرجال فى دار العمدة وهم جالسون هنا للاستجواب عنها حول حادثه إصابة قمر الدولة علوان، فما إن رآها النائب حتى ارتج عليه فى التحقيق لأول مرة، وعندما رآها کاتب التحقيق سعيد أفندى حملق إليها ولم يعد ألمس ورقته، أما مساعد النيابة فقد أفاق من نومه ونشط وأخذ يرمق الصبية بعينيه الواسعتين والمأمور أيضا کباقى الناظرين.

إنها من أهل المضروب (قمر الدوله علوان) وهى أخت امرأته المرحومة التى ماتت قبل سنتين. وقمر الدولة فى مقام وليها. ولکن قمر الدولة بعد أن أطلق عليه عيار نارى

وتم انتقاله إلى المستشفى، أفاق من غيبوبته ولما سئل عن الضارب فاه بكلمة واحدة ريم.

ولكن كيف يمكن أن يرتكب هذا الجمال جريمة؟ أهى مجرمة؟ يعتقد الكاتب أن الجمال مقترن بالفضيلة:

«ولكن ما بال الفتاة صرفت وذهلت إذ علمت بالجناية أول مرة؟ أهو تصنع وتمثيل؟ لقد خلعت آهتها قلبى خلعا فى تلك الليلة...» (المصدر السابق: ۷۷)

ويؤكد الكاتب فى مكان آخر:

«فإن كان مكر مثل هذه البنية الرقيقة، يجوز على أمثالنا فأحرى بنا أن توضع أمامنا مرابط البقر، لا أن توضع أمامنا نفوس الناس نستطلع مجاهلها ونستكشف أسرارها.» (المصدر نفسه: ۷۸)

يقول الكاتب إن ريم ذهبت مع الشيخ عصفور إلى المستشفى لتسأل عن حال المريض قمر الدولة، وأنها أخذت من الشيخ الأخضر دليلاً ومعيناً، ولاتهرب معه.

يبدو أن شخصية هذه المرأة المعقدة كشخصية الشيخ غامضة، ولكن دورها فى الرواية هامة جدا، وكل الأحداث تدور حولها وأنها فى النهاية ماتت مغروقة، كما أن أخته ماتت مخنوقة، ولم نعرف بعد قراءة الرواية سرها والأسرار الأخرى الموجودة فى هذه الرواية الغامضة.

مأمور المركز

مأمور المركز من الشخصيات المعارضة فى رواية يوميات إنه ذومقدرة سياسية ورئيس رجال البوليس، وشغله الشاغل الاختلاف إلى النادى مع رجال الإدارة وهناك يلعب الطاولة: «فسألت عن المأمور... فقالوا: إنهم لم يروه وإنهم يعجبون لغيابه عن النادى حتى هذه الساعة...»

والمأمور أثناء التحقيق عن القضية المذكورة تعجبه ريم واقترح لمواصلة التحقيق عن القضية بأن تنام فى بيته كما ورد فى الرواية: «هنا صاح المأموركمن وجد الحل السعيد

الموفق: المسألة بسيطة... البنت تنام فی بیتی للصبح...»

والأمر نهاية يكون كذلک ولكن عندما غادرت ريم بيته غداً، لم تعد ولم يرها أحد حتى وجدت جثتها فی الترعة. لم يكن دور المأمور واسعاً فی الرواية، إنه شخصية معارضة للقصة ومعارضته مع وكيل النيابة بطل الرواية، ورجال العدل، وكان دوره ثانوياً ولكن ساعد فی بعض المراحل على تطوير الأحداث.

مساعد النيابة

إنه رجل شاب رقيق الهاشية، حديث العهد بالعمل، ومن الشخصيات المساعدة لهذه الرواية، إنه قدأوصى إلى وكيل النيابة أن يصطحبه فی الوقايع ليكتسب النجدة والمران. إنّه شاب ذكی ولديه قوة الملاحظة وهو على قسط وافر من الذكاء كما قال الكاتب: «فأطرق قليلا ثمّ رفع رأسه وأخبرنی، إنه لاحظ أمرا استوقف تفكيره فی جلسة الجنايات، اولئک لمستشارين ينطقون بادئ بدء الحكم ثم ينصرفون بعد ذلک إلى كتاب الأسباب والمنطق الذی يتصور هو أن يكون الأمر على العكس، ملاحظة قيمة...» (توفيق الحكيم، ۱۹۸۸م: ۱۴۳) على كل حال كان للمساعد دور ثانوی فی رواية يوميات نائب فی الأرياف.

قمر الدولة علوان

إنه فلاح ريفی، قارب الأربعين، وسيم، قسيم، ذوشارب لونه يميل إلى الصفرة، وعندما اجتاز جسر الترعة أطلق عليه عيار ناری وتمّ نقله إلى المستشفى وبعد مدة مات بسبب جراحاته العميقة وليس له دور خاص فی الرواية. ولكن أهميته لدينا هو أن الأحداث تبدأ، بإصابته فقط وفی الواقع هو من الشخصيات الهامشية فی الرواية.

وأخيرا هناک شخصيات لايمثلون دورا جديرا بالذكر فی روايتنا ونحن نكتفی بذكر أسمائهم فقط:

۱. المحضر (قزمان الأفندی) ۲. رئيس القلم الجنائی (عبد المقصود الأفندی) ۳.

كاتب التحقيق (سعيد الأفندى) ۴. فراش المحكمة (الحاج خميس) ۵. ملاحظ النقطة ۶. الباشجاويش عبد النبى ۷. معاون المركز ۸. مدير المركز ۹. القاضى المسرع ۱۰. القاضى الموسوس.

وأيضاً هناك شخصيات يذكر الكاتب انتماءهم المهنى دون أسماءهم كرجال البوليس ورجال العدل و...

الحدث

هو حدث واحد أو جملة أحداث متشابكة مترابطة يسوقها الكاتب بفنية عالية وصولاً بها إلى هدفه أو إلى فكرته التى يريد أن يضعها فيعرفها القارئ. (جمع من المؤلفين، لاتا، ج ۲: ۳۶۵)

فى هذه الرواية أحداث كثيرة ولكن فى البداية نحن نقوم بذكر الأحداث الرئيسية التى لها دور واسع فى هذه الرواية، وفى النهاية سنتكلم عن الأحداث الأخرى الثانوية التى ليس لها دور خاص فى الرواية.

الأحداث الرئيسية فى رواية يوميات نائب فى الأرياف:

أ: إطلاق عيار نارى على قمر الدولة علوان

أما الحادثة الأصلية فهى إطلاق النار على قمر الدولة علوان فى إحدى مزارع قصب:

«الليلة؛ الساعة ۸ مساء، بينما كان المدعو قمر الدولة علوان ماشياً على الجسر بالقرب من دايرة الناحية أطلق عليه عيار نارى من مزرعة قصب والفاعل المجهول وبسؤال المصاب لم يعط منطقاً وحالته سيئة.» (المصدر السابق: ۶)

ب: إختفاء ريم من يد رجال البوليس

ريم هى أخت قمر الدولة المرحومة، وجىء بها إلى دار النيابة للاستجواب عنها حول الحادثة وهى تنام فى بيت مأمور المركز، لاستكمال مراحل التحقيق ولكنها هربت مع

الشيخ عصفور واختفت من يد رجال البوليس، وهنا بدأت أزمة الرواية لأنها هى الشاهدة الوحيدة لهذه القضية الغامضة.

ج: إرسال بلاغ مجهول من النائب العمومى

هى أن زوجة المصاب قمر الدولة، ماتت مخنوقة قبل سنتين وتستر عليها حلاق الصحة من أجل الرشوة وأجرى دفنها بدون علم الحكومة وبعد فحص جثة زوجة قمر الدولة علوان، ينكشف الأمر بأن ما جاء فى البلاغ حقيقى ودليله الناطق على حدوث الجريمة أن العظم اللامى فى العنق مكسورة، وهنا تشتد أزمة الرواية وتصل إلى نهايتها لأن القضية كلما تمضى إلى الأمام تزداد مجهولاتها.

د: وفاة قمر الدولة علوان

وبعد فترة قليلة جاءت إشارة من المستشفى الأميرى بوفاة قمر الدولة علوان دون أن يتكلم أبداً ولايعرف منه أسرار القضية.

هـ: وفاة ريم

وأخيرا جاءت بعد أيام إشارة تليفونية إلى دار النيابة بوفاة ريم فى الرياح القبلى فى البلد. ولن تحلل هذه القضية الغامضة إلى الأبد، وكتبت على قضية قمر الدولة علوان، تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل.

هذه الأحداث التى ذكرناها، لها دور واسع فى الرواية ولكن هناك بعض الأحداث الثانوية التى نذكرها باختصار للاطلاع فحسب.

الأحداث الثانوية فى رواية يوميات نائب فى الأرياف

أ: حادثة عضة عجوز على إصبع شيخ حسن عمارة... وهى جدال بين أهل الزوج والزوجة فى دفع المهر.

ب: حادثة شجار بالهروات وقع بين والد ست ابوها، وبين أهل الزوج السيد حريشة، فلقد تمّ الزواج بينهم آخر الأمر.

ج: حادثة سقوط كيس كبير بمختلف الملابس والأحذية من السيارة التى تجتاز على

جسر الترعة فی الریف.

د: وقوع حادثة التسمم فی دائرة المرکز، فهی امرأة تناولت من مطلقها فطيرة، فظهرت عليها الإعراض وهی تتهمه بتسميمها للتخلص من النفقه الشرعية.

هـ: حادثة سرقة وابورغازی بناره أمام حانوت فی القرية.

و: حادثة شجار بين القاضی الشرعی والأجزجی.

ز: الحوادث التی ترتبط بإعطاء الأصوات والانتخابات فی الأرياف.

وأخيراً نذكر موضوعا، وهو أن كل الحوادث التی شرحنا فی هذا المقال حقيقی، لأنها مستمدة من واقع حياة الكاتب وأيضاً كل هذه الرواية حقيقية لأنها يوميات الكاتب الفنان توفيق الحكيم.

الحوار

يعد الحوار من أهم عناصر الفن القصصی، وفی الواقع إن الرواية التی ليس فيها الحوار لاتعد رواية، لأنها واقع حياة الناس ولايمكن أن نتكلم عن حياة الناس ووقائعهم دون الإشاره إلی المحاورات التی تجری بينهم. ولا شک أن الكاتب لايستطيع أن يكتب رواية كاملة وجيدة دون استخدام الحوار فيها لأنه من العناصر الرئيسة فی كتابة القصة.

وإذا دققنا فی هذه الرواية نری أن للحوار دوراً واسعاً، وهنا نذكر بعض المحاورات الموجودة فی هذه الرواية كنماذج فنية دلالة علی التزام الكاتب بهذا الأسلوب ولكی يبيّن لنا مكانة هذا العمل القصصی فی رواية يوميات:

«يا قمر الدولة... من ضربک؟

فلم يجب... فأعدت السوال ففتح شفتيه ولم يقل شيئا... فألححت عليه فبذل جهداً ظاهراً وقال كلمة واحدة:

– ريم!

فدهشت قليلاً والتفتّ يمنة ويسرة، فوجهت المأمور وسكرتير التحقيق شأنها شأنی فی الاهتمام بالأمر، والعجب له فنظرت فی وجه المصاب وقلت:

- وضح غرضک يا قمر!

فلم يجب.

- قصدک أن ريم هی نفسها؟...

فلم يبد حراکا...

- يا قمر، يا علوان، تکلم... لا بد أنک تتکلم... کلمة واحدة الضارب!... من الضارب؟...

ولكننا نطلب المستحيل... فقد أغمض عينيه، وقد تفصد جبينه عرقاً، فجذبنی الحكيم باشی من يدی بعيداً وقال:

- كفاية!...

فنظرت إلى المأمور يأسا:

- كفاية؟!...

وهل ظفرنا نحن بشیء؟... لقد كان موقفنا عند دخولنا أوضح منه الآن... إنها كلمة لفظها هذا الفم الجاف بعد جهد، ليته لم يلفظها...» (توفيق الحكيم، ١٩٨٨م: ٥٨)

هذا المثال، محاورة بين وكيل النيابة وقمر الدولة علوان المصاب فی المستشفی الأميری، بعد أن أفاق من غيبوبته وبعد سماحة الطبيب للاستجواب عنه، وكما نری فی المثال المذكور بأن الحوار هام جداً فی بناء القصة وحبكتها لأنه يؤدّی إلی تفاقم أزمة الرواية.

ونشاهد فی بعض الأحيان بأن الحوار لايكون له دوّر ظاهریٌ بل يرتبط ارتباطا معنويا بالأحداث والشخصيات، كما نری فی النموذج التالی:

«- بلغک يا حضرة المأمور أن أحد المحضرين ضربوه وحبسوه أثناء تأدية وظيفة؟

- فأجاب من فوره:

- ما عنديش خبر:

- حصل تبليغ للمركز...

– لو كنا حصل كنا ظبطنا لها واقعة، وعملنا قضية.

– بالتاكيد...

أطرقت قليلاً وفكرّ المأمور لحظة ثم قال:

– حد بلغ سعادتك بشى؟

– لو كان حد بلغى كنت فى الحال باشرت التحقيق...

– مؤكد؟

– المسألة يظهر أنها مجرد إشاعة...» (المصدر نفسه: ١٥٧)

وهذا الحوار يجرى بين وكيل النيابة ومأمور المركز، وهما من الشخصيات الأساسية والمعارضة فى الرواية وفى هذا النموذج لم نشاهد ارتباطاً ظاهرياً فى شكل الرواية، ولكنه يرتبط بمضمون الرواية؛ ومر اصطدام العقليتين، المأمور والوكيل.

فى الواقع إن هذا الحوار لايرتبط بأحداث الرواية ولكن يوضح للقارئ، العلاقة ما بين الوكيل والمأمور فى رواية يوميات نائب فى الأرياف.ومن صفات الحوار الناجح من الناحية الفنية هو أن تكون لغته لغة الشخصيات التى يجرى الكاتب الحوار بينهما. وإليك نموذجا قد حاول الكاتب أن يأتى بالألفاظ التى يستخدمها المتحاورون فى محاوراتهم:

«ولم أترك لها مجالاً لثرثرة... فقد انتهرتها:

_ كلمة ورد غطاها يا ولية... من فى الحاضرين الخاطب؟

فدنت من أقرب الفتيان إليها، ونظرت إليه بعينها العمشاء نظرة العرضحالجى الأضبش إلى عريضة يرفعها فى يده حتى تمس أنفه وقالت فى صوت خافت يريد ألايصل إلى مسامعى...

– أنت يا أدلعدى مش اسمك حسين؟

فأدركت فى الحال مبلغ علم المرأة بما انتدبت لأجله وقلت لها فى شدة:

– كل الجدعان اللى قد امك يا وليه اسمهم حسين... قطعية لفظتها المرآة فى صوت الواقع فى حيرة من أمره ثم اتجهت إلى التالى وسألته:

- أنت مين يا جدع أنت؟

فأجابها الرجل في صوت هادئ:

- من امبابة يا ستى!

فقالت على الفور فى لهجة الجد:

- دى بلد الحمير يا جدعان... دا كان مرة أدلعدى جزرى اشترى منها حمار... .

فلم أتمالک أن صحت:

- اخرجى يا قرشانة يا وحشية يا قليلة الحيا... ضيعت وقتنا نهار بحاله... إخص على دى شهود...» (المصدر السابق: ۱۳۹)

يجرى الحوار السابق بين وكيل النيابة وامرأة تدعى أنها تعرف الخاطب، ونشاهد أن الكاتب قد أتى بنفس الكلمات والألفاظ التى خرجت من فمها باللهجة العامية. ونلاحظ مستوى هذه اللغة، فهى بسيطة وسهلة لمن يقرأها لأن اللهجة العامية فى الحقيقة لغة الناس فى كل مكان.وعلى كل حال دور الحوار هام فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، ويتبادل فيه الكلام بين الأشخاص المختلفين من الفئات المختلفة، فتسير الرواية إلى الأمام أو تحلل الشخصيات.

النجوى أو المونولوج الداخلى

النجوى هى صوت داخلىّ، لايسمعه إلا صاحبه ولها دور كبير فى الرواية، وفى الحقيقة إن الكاتب يستطيع أن ينقل الكثير من انفعالات الشخصيات ونياتهم وآمالهم إلى القارئ بوسيلة النجوى الداخلية... ويلزم فى لغة المناجاة كما فى غيرها، الخفة والسهولة والعذوبة.

والمونولوج هو الأداة الأكثر اتساعاً بعد السرد، فكان هو وسيلة الكاتب أن يعود إلى بداية الرواية أو إلى الأحداث التى جرت قبل حلول الأزمة.

«رأيت أن الطريق الوحيد بعد ذلک أن أبحث عن ذلک الخاطب الذى كان قد تقدم البنت ريم... ولكن كيف نستدل عليه ونحن لا نعرف حتى اسمه!... فلنطلب إذن إلى

المركز أن يأتى إلينا بأحد الجيران لعله يعرف الخاطب... وليكن الجار امرأة فإن المرأة بطبعها فضولية ثرثارة... فما من جارة لاتعرف أسماء الخاطبين والمخطوبات فى الحارة ولكن هل أستطيع الآن أكلف المركز بإحضار شاهد أو بالبحث عن مجرم؟» (المصدر السابق: ١٣١)

فى هذه النجاوى نحن نعرف ما سيفعله الكاتب، وتمضى القصة فى مسيرتها إلى الأمام ومن ذلک النوع تصميم وكيل النيابة الذهاب إلى منزل مأمور المركز الذى كانت البنت ريم فى بيته: «فجأة خطر لى أن ارتدى ثيابى وأن أنزل الطريق وأدور حول منزل المأمور... وما هذا الجنون...؟ أنا أفعل ذلک؟ وإذا ضبطنى خفير الدرک؟ إنه قد يعرف شخصى فيعتذر، ولكن سيخبر الناس ويشيع الخبر وتكون فظيعة... ولا مفر إذن من انتظار الصباح وما يأتى به...

على أن الله لطف بى آخر الأمر فأرسل إلى إشارة تليفونية، طالعتها فى الحال، فإذا هى واقعة تافهة مما لانقوم لمثلها...» (المصدر نفسه: ١١٢)

وبالنجاوى أيضاً تتكشف مستوى بعض الشخصيات من حيث عقيدتهم وما لديهم من قوة الملاحظة والتفكر وتفترق النجاوى الداخلية بين الأشخاص فى الرواية متناسباً لعقليتهم ودرجة حضارتهم.وإليک هذه النجوى بلسان وكيل النيابة الذى يبين لنا قوة ملاحظته ومدى تفكره فى الحياة:

«يخيل إلى أن هذه الجثث والعظام قد فقدت لدينا فيها من رموز... فهى لاتعدو فى نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر... إنها أشياء تتداولها أيدينا فى عملنا اليومى... لقد انفصل عنها ذلک الرمز الذى هو كل قوتها... نعم وماذا يبقى من كل تلک الأشياء العظيمة المقدسة التى لها فى حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلک الرمز، أيبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادى مجرد وعظم لايساوى شيئاً ولايعنى شيئاً... ما مصير البشرية وما قيمتها لوذهب عنها الرمز... الرمز هو فى ذاته كائن لا وجود له... هو لاشئ... وهو مع ذلک كل شئ فى حياتنا الآدمية هذا اللاشئ الذى نشيد عليه حياتنا هو كل ما نملک وسمو نختال به ونمتاز على غيرنا

من المخلوقات... هنا كل الفرق بين الحيوانات العليا والحيوانات الدنيا...» (المصدر نفسه: ١٣١)

أما الموضوع الذى يليق بنا أن نذكره فهو إن كل هذه النجاوى التى موجودة فى الرواية تجرى على لسان وكيل النيابة فقط، لأنه هو الكاتب وبطل الرواية وهو يتكلم فى الرواية كما ذكرنا سابقا بأن هذه الرواية على طريقة المذكرات اليومية التى يحكى الكاتب ما حدث له:

«فكرت ملياً فى أمر ذلك الخطاب من ترى يكون مرسله المجهول؟... الأسلوب ينم عن أن صاحبه أزهرى فسد... هذه الآية القرآنية وهذا التوزيع لايصدران إلا عن هذا الصنف الذى يستقل علمه القليل وجهل الناس المطبق فى الريف، فيعيش على تحرير البلاغات المأجورة وبذر الشقاق بين الأسر والأفراد... ولكن فى هذا الخطاب على أى حال وقائع تسترعى التحقيق... ولو صح ما جاء فيه من أن زوجة قمر الدولة قتلت، لخرجنا من الأمر بجناية تمخضت عن جناية! لا فائدة الآن البحث عن صاحب الخطاب بقدر ما يهمنا التأكد من صحة الاتهام...» (المصدر السابق: ١٠٣)

الوصف

الوصف أداة من أدوات الكاتب فى بناء القصة يصور البيئة التى تجرى فيها الأحداث، ويرسم شكل الشخصية من الخارج، وبه قد يرسم صورة للنفس، نفس الشخصية من الداخل. ما هو الدور الذى أداه الوصف فى رواية يوميات نائب فى الأرياف؟ لا بد من الوصف فى الرواية لأنه من الوسائل التعبيرية الرئيسة ونستطيع أن نستشف هذا الفن القصصى فى روايتنا من زوايا مختلفة نذكرها باختصار:

إن الكاتب قد استفاد من الوصف فى روايته عندئذ يريد أن يقدّم إلينا الشخصيات عن طريق الوصف: «وقد وصفنا الوجه خير وصف؛ هو رجل قارب الأربعين وسيم قسيم، تلك الوسامة الريفية بما فيها من رجولة وصحة وقوة. ولم يفتنا ذكر وشم العصفور المرسوم فى أعلى صدغه ولا لون شاربه الضارب إلى الصفرة والثياب أحصيناها من

الدفية والجلباب الغزلى، وكيس النقود الذى لم يمس إلى السروال البفتة الأبيض ذى التكة الحمراء. نعم لم ننس تكة اللباس ونوع نسيجها، فإن ذكر التفاصيل دليل على الدقة والعناية...» (المصدر نفسه: ١٣)

هذه العبارة وصف لقمر الدولة علوان المصاب من الناحية الخارجية، فى مزارع قصب بعد أن أطلق عليه عيار نارى ووكيل النيابة قد وصفه لتكميل المحضر وصفاً دقيقاً مع ذكر التفاصيل.ونرى فى مكان آخر فى الرواية أن توفيق الحكيم قد استفاد من هذا الفن لتوصيف البيئة خلال الرواية: هنا نذكر نموذجين من هذا والعبارة التالية هى وصف مخزن النيابة من الأماكن الموجودة فى الرواية: «وعرجت مخزن النيابة فى طريقى أفتشه بالمرة، وهو عبارة من حجرة تشبه دكان ألف صنف، فيها من أصناف البنادق والعذارات الريفية والسكاكين والشراشر والمناجل والفووس والبلط والنبابيت والهروات واللبلد والبلغ والجلابيب الملطخة بالدم والطين والصدارى المثقوبة بالرش والبارود، كل عليه رقمه وتاريخ ضبطه ورقم القضية التى ضبط على ذمتها... وعندى أن نظرة واحدة تلقى فى مخزن نيابة أى بلد تدل فى الحال على لون هذا البلد وعقيلة ودرجة حضارته...» (المصدر نفسه: ١٤٦) وإليک فى هذا المجال نموذجاً آخر قديصف الكاتب دار العمدة فى الريف: «وجلسنا فى المنظرة على فرش من قطيفة، ذهب وبرها ولونها، ووضع الكاتب أوراقه على خوان أعرج، تعلوه رخامة مسكورة، ونشر المحضر تحت مصباح كبير له دوى وطنين قد جمع حوله هوام الليل، وصحت أطلب الشهود. فصاح المأمور لصياحى:

- اجمع الشهود يا حضرة المعاون.

وارتمى على مقعد رحب فى ركن الحجرة ارتماءة أدركت معها أن ليس بعدها غير نعاس غطيط، وجلس مساعدى على مقربة منى برمق ما يجرى بعيون فاترة، تنم عن كسل بدأ يداعبها مداعبة النسيم الأوراق...» (المصدر نفسه: ١٤٦)

أما لغة الوصف فى هذه الرواية، فهى لغة سهلة واضحة بذلک تجمع بين السهولة والبساطة بما يناسب الأحداث والشخصيات كما قرأنا فى الأمثلة السابقة الذكر. والنموذج

التالی الذی یصف توفیق الحکیم القلم وصفاً جمیلاً حیث یقول: إن القلم لنعمة لأمثالنا ممن کتبت علیهم الوحدة، ولکن القلم کالجواد ینطلق أحیانا من تلقاء نفسه کالطائر المرح، وأحیانا یحزن ویثبت علی قدمیه ویأبی أن یتقدم، کأن فی طریقه أفعی رافعة الرأس، وهو الساعة یهتز فی یدی ویرقص ولایطبعنی کأن شیئاً یخفیه أو یقصیه عن مروج الأحلام...

المصادر والمراجع

البحراوی، سید. ۱۹۹۶م. *محتوی الشکل فی الروایة العربیة*. النصوص المصریة الأولی. القاهرة: الهیئة المصریة العامّة للکتابة.

جمع من الؤلفین. لاتا. *المفید فی الأدب العربی*. ج ۲. لبنان: دار الملایین.

حقّی، یحیی. ۱۹۸۶م. *فجر القصة المصریة*. القاهرة: المنبة الثقافیة المصریة العامّة للکتاب.

الحکیم، توفیق. ۱۹۸۸م. *یومّیات نائب فی الأریاف*. القاهر: مکتبة مصر.

عبد الغنی، المصطفی. لاتا. *الاتجاه القومی فی الروایة*. بیروت: عالم المعرفة.

میرصادقی، جمال. ۱۳۸۵ش. *عناصر داستان*. الطبعة الخامسة. تهران: سخن.

میرصادقی،جمال ومیمنت. ۱۳۷۷ش. *واژه نامه هنر داستانی*. تهران: مهناز.

هیکل، محمد حسن. لاتا. *ثورة الأدب*. مصر: دار المعارف.

یونسی، إبراهیم. ۱۳۶۹ش. هنر *داستان نویسی*. تهران: نگاه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

الخصائص الفنية لشعر ابن نباتة الشاكى

حامد صدقى*
رحمت اله حيدرى منش**

الملخص

يعدّ ابن نباتة المصرى من أشهر شعراء العصر المملوكى، ويمكن القول بأنّه شكا فى شعره من قضايا مختلفة أكثر بالنسبة إلى معاصريه. فتناول فى شعره الشاكى موضوعات مثل الدهر، والموت، والفراق، والفقر، والشيب، والأمراض الشائعة فى بيئته. ولكن المهمّ الذى ترتكز عليه هذه المقالة هو التفات ابن نباتة إلى خصائص فنية قد ساعدته فى بيان شكواه وفى التعبير الأدقّ عن آلامه النفسية.

من أهمّ هذه الخصائص، يمكننا الإشارة إلى استخدام الشاعر للمفردات، والتراكيب، والأساليب، والمعجم الإيقاعى الملائم مع جو الشكوى الحزين.

الكلمات الدليلية: الشكوى، الخصائص الفنّية، المعجم الشعرى، التراكيب، الأسلوب، المعجم الإيقاعى، ابن نباتة.

*. أستاذ بجامعة تربيت معلم فى طهران.
**. خريج جامعة تربيت معلم فى طهران.
sedqi_1324@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١٤هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢١هـ. ش

المقدمة

اللغة الشعرية وعاء، وإطار محفوف بالدقة، يشتمل على علاقات خاصة، تتميز بالترابط القوى ّفى جلب المترادفات، وانتقاء المواد وتوظيفها، ومستوى الكلمات مصحوبة بدلالاتها الوضعية. والعمل الشعرى فى حقيقته تأليف بين اللّغة باعتبارها أصواتا وصورا وتكليفا بما تعالج، وتناغما مع نبضة القلب، بالإضافة إلى كونها فى المقام الأوّل فكرا وبالتالى كشفا لأمر لا بد ّمنه. (بدوى، ١٩٤٨م: ٥)

والمادّة الشعرية التى تستند عليها هذه الدراسة، مادّة الشكوى التى شعر بها ابن نباتة، والحمولة التى كان يحشو بها مضامينه، والخطاب الذى يبثه فى ديوانه، مناجيا بالصور الحزينة ومستجيبا لنداءات الذات المُتعَبة.

«إذ كان التعبير الشعرى يجسّم التجربة النفسية للشاعر على هيئة معينة تنمّ عن أسلوبه وطريقه فى التعامل مع العربية ومتنها، فليس عليه إلا أن يحقّق مفهوم الصدق الفنيّ، حتّى يمكن للمتذوّق لشعره أن يشاطره انفعالاته وتخيلاته، وحتّى يتشاركان فى الغاية بالمتعة الفنية، ولايشترط فى المتذوّق، مادام قد أحس بالشاعر، وتمتّع روحيا، أن يكابد تفهّم الشعر فهما منطقيا أو دقيقا مبرّرا، إذ إنّ طبيعة الشعر الإيهام والإيحاء والرمز، لا الإفصاح والتعيين.إنّه فنّ غامض تُدثِّره غمامات وسحب، وإنّما حسب المتذوِّق أن يستشعر معانيه وموسيقاه، ويعتصر منه المتعة الروحية.» (درديرى، ١٩٨٣م: ١٧٣)

ولعلّ ما يميز شعرَ الشكوى عند ابن نباتة المصرى، هو تلك اللغة التى تتّسم بالجزالة، والفخامة والعبارة التى تمتلىء بالدّلالة على ما صنعت من أجله، فتكون فى مكانها الذى يشى بالقوة اللفظية. ورغم ما يحز من عنف الشكوى، ومرارة الألم لم يشغل شاعرنا عن اختيار لغته، وانتخاب معجمه، واصطفاء أساليبه، بحيث لم يثنيه الجو القلق المتوتّر من تأليف لفظه، وبراعة معناه. وهذا يسوقنا إلى دراسة ومراجعة هذا الشعر، ومدى مطابقته لما ذكر، من خلال خصائصه الفنية مثل:

١. المعجم الشعرى

إنّ مــن أعمق ما يميز شــاعرا عن آخر ذلك الإحســاس اللفظــى، الذى يتّصف به الشــعراء عامة، ويعطى شــعرهم صبغة تميّزه عن الكلام العادى.ونظرية المعجم الشعرى للشــاعر: هى «نوع اللغة المناسبة للشعر والرّخص المسموح بها، ومعجم كاتب أو أديب مجموعة من الألفاظ التى تشــيع فى قلمه ويســتعملها فى التعبير عن أفكاره، والمعروف أنّ ثروة كلّ كاتب تختلف عن ثروة زميله كمية ونوعية، حسب ثقافة كلّ منهما والمناهل التى استقيا منها وسائل الإبانة.» (التونجى، ١٩٩٢م: ٥٥)

«واللّغة الشــعرية تتّســم بالتواتر المســتمرّ بين القديم والجديد، والثابت والمتغير من طرائق الألفاظ وقوالب الصياغة. ممّا يضع أمام الشاعر خيارات شتّى من أعراف اللسان، ودلالــة الكلمــة. وهو أمام هذا الحصــاد المعرفى والمذخور اللفظــى تعامل وفق ذائقته وإحساســه، ويعكس وعيه الشــعرى، وخاصّة أمام العرض الّذى هو بصدده.» (طه بدر، لاتا: ١٣٠)

فقد كان ابن نباتة، على حظّ كبير من الثقافة اللغوية، وعالما بغريبها ومأنوســها، كما كان متضلعا من الألفاظ المســتحدثة والتراكيب المولدة التى عرفها أبناء عصره.وتتّســم ألفاظه بالرقّة والجزالة وحسن السبک، وها هو يقول مصرحا:

كانَــتْ لِلفظــى رِقَــةٌ ضَنَّ الزَّمانُ بما اسْتَحَقّت
فَصَرَفْتُهــا عَــنْ قُدْرَتــى وقَطَعْتُها مِــنْ حَيثُ رَقَّت

(ابن نباتة، لاتا: ٣١٦)

«هو إذا معروف ومشــهور بين أبناء عصره بالرقّــة والدقّة، والعذوبة والحلاوة، وهذه النعوت الأربعة هى ما اصطلح على تسميتها بالانسجام النباتى.» (باشا، لاتا: ٤٥٠)

ومعجم ابن نباتة فى شــعره الشاكى، يشى ويفيض بألفاظ التعب والأسف والشكوى، وتدور فيه ألفاظ كثيرة، منها: (البين – الشــكوى – الأســى – السهاد – البعاد – البكاء – الزمان – الصبابة – الدمع – النأى – الهجر – الشــوق – الشــيب – الفقر – الهموم – الأنكاد – الدهر – الأيام– اللّيالى – الشــجن – اللهف – الجفا – الضنى – الفراق –

الحزن – الآه – الرّدى– الموت – السقام – الجرح – الطّاعون – الزّكام – الجزع.)

هـذه الألفاظ ونظائرهـا تعطى صورة جلية واضحة عن تدفّـق الألم والحزن وعمق الشـكوى، بغض النظر عن سـياقها فى الكلام، فشـعر ابن نباتة طافح بهذه الألفاظ ممّا ترسم للقارىء صورة نفسه الأليمة المكتئبة فى سياق قصائده ومقطوعاته الشاكية، ومنها كلمة اللهف، والتى تعطى معنى التحسـر والحزن إثر فقد عزيز أو حبيب للإنسان، وذلك مثل قول الشاعر:

فلهفـى على دنيا العفـاة تنكّرت ولهفـى على ربع السـماحة اقفرا

ولهفى على بيت السـعادة والتقى ولهفى على حى القـراءة والقِرى

(ابن نباتة، لاتا: ٢٢٤)

نـراه يكرّر لفظـة اللهف، أربع مرات وهو يرثى القاضى تـاج الدين ابن الزيات، كما يكرّرها عشـر مرّات فى مطالع أبيات قصيدة يرثى فيها الملک المؤيد. يكثر الشاعر من اسـتعمال هذه الكلمة ممّا يبلغ استعماله لها إحدى عشـرة مرّة فى شعره الشاكى، ولعلّ التكرار فى ألفاظ أبرز ظاهرة ميزتها، وليس ذلک يراجع ضعف الأسـلوب وإنما هو فى الواقع يرجع إلى نفسية الشاعر المفجوعة.

ويكرّر كلمة صبّ، إلى جانب كلمات مثل الأحباب، البعد، القرب، الدمع، ممّا يصوّر حاله الحزينة إثر فراقه عن الوطن، فيقول:

صَـبٌّ إلـى أحبابه ما سَـلا بِـالله فـى بُعْـدِ ولاقُـرْبِ

صَـبٌّ عليـهِ الدَّمـعُ هَتّانـهُ فيـا لَـهُ صَـبّ علـى صَبٍّ

(المصدرنفسه: ٥٨)

ومن ميزات معجم ابن نباتة الشعرى، اختياره لمفردات ترسم تلک المعاناة التى أرقّت الشاعر، وذلک نراه حيث يصيح شاكيا فقره:

لَقَـدْ أصبَحْتُ ذا عُمْـرٍ عَجْيب أقَضّـى فيـهِ بالأنْكـادِ وَقْتـي

مِـنَ الأولادِ خَمـسٌ، حَولَ أمٍّ فَوا حَرْبـاهُ مِنْ خَمْسٍ وسِـتٍّ

(المصدرنفسه: ٨٠)

«فاســتخدم الشاعر لصيغة أقضّى المشــدّدة، تعطى لنا طبيعة قضاء الشاعر للأوقات وهى طبيعة اضطرارية، فقد كان يقضيها على مضض. وكذلک صيغة الجمع فى بالأنكاد، التــى تظلل أوقاته كلّها باللون الأســود، ثم اســتخدام فوا حرباه، ممّــا يزيد اللون ظلمة وقتامة أكثر.» (أنس، ١٤٣٠ق: ٢٢٣)

ومن روائع اختياره، استخدام لفظ ميت، بدلا من ميت، التى تعنى الموت الفعلى بسبب الفقر. (نفس المصدر: ٢٢٩)

يا صاحبَ الســرِّ وفــى ذكرِه　　لِلْمِسْــكِ سِــرٌّ غَيــرُ مَكْتــومِ
عَطْفَاً على مِيتٍ مِــنَ الفَقْرِ قَد　　أصبــح فــى حالــة مرحــوم

(ابن نباتة، لاتا: ٤٥٧)

ويتجاوز الشاعر فرديته فيوسع الدائرة؛ رغبة فى الاستشفاء وتخفيفا من الآلام، فنراه يتّكــئ على مفردات الطبيعة ويقيم حوارا معها، ممثلة فى الناعورة، والقضيب، والحمامة. يقول:

وناعورةٍ كانَــتْ قَضيباً فَأصبحتْ　　إلى القَضْبِ شَوقَا كالحَمامَةِ تَسْجَعُ
شَــكوتُ لَها ضَرَّ الغَــرامِ وحالُها　　كَحالــى بُكــاءً أو حنينــاً يرجِعُ

(ابن نباتة، لاتا: ٣١٥)

ومثل ذلک قوله:

شَكوتُ إلى سَــفْحِ النَّقا طولَ نَأيكُمْ　　وسَــفْحُ النَّقــا بَالنَّــأيِ مِثْلى مُــرَوَّعُ
ولا بُدَّ مِنْ شَــكوى إلــى ذِى مُروءةٍ　　يواســيک أو يسَــلِّيکَ أو يتَوَجَّــعُ

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

لايكتفى الشــاعر بهذا النوع فى اختيار المفردات، بل يختار مفردته حتّى من خلال نوعية الحروف وجوّها فى إعطاء صورة نفسه الحزينة، فنراه يعتمد على اختيار الأصوات الرخوة أو الاحتكاكية مثل السين، والصاد، وذلک مثل قوله:

ســلام على عهد الصبابــة والصبا　　ســلام بعيد الدار لا غرو إن صبا

(المصدر نفسه: ٤٩)

وأيضا يعتمد على اختيـــار الأصوات الانفجارية، مثل الباء، إلى جانب تكراره للفظة الصبّ، ممّا يصوّر حزنه وغضبه النفسى الناتجين عن البعاد، فيقول:

صَـــبٌّ إلـــى أحبابه ما سَـــلا   بِـــالله فـــى بُعْـــدٍ ولا قُـــرْبِ
صَـــبٌّ عليـــهِ الدَّمـــعُ هَتّانـــهُ   فيـــا لَـــهُ صَـــبّ علـــى صَبٍّ

(المصدر نفسه: ٥٨)

فكرّر الشـــاعر حرف الباء الانفجارية تســـع مرّات، كما كرّر لفظة الصبّ أربع مرات، وليس هذا التكرار إلا لترسيم جو الحزن والغضب.

وهكذا وجدنا ابن نباتة يوائم بين المفردات خدمة لشـــعره الشاكى، فاستطاع أن يعبّر خلال هذا الاستخدام، ما يعتمل فى نوازع نفسه وهواجس ألمه تعبيرا حيا صادقا، ويرسم واقع حاله الحزين.

٢. التراكيب

قد عُنى ابن نباتة بخصائص شتّى لتراكيبه فى شعره الشاكى، فإنّه يعتقد بدور التراكيب الهامّة فى السياق الشعرى ولتكميل رسالة الشاعر، يحاول أنْ يختار من التراكيب ما تردّ إلى لغة شعره تلك الحياة الّتى كانت عليها. ومن أهمّ خصائص شعره الشاكى:

٢. ١. الاستفهام:

ومن هذا السياق استطاع الشاعر أن يصوّر حزنه ويعبّر عن همومه، إذ نراه يكثر من الاستفهام، فى شعره الشاكى، وخاصة فى شكوى الفراق، ومن ذلك قوله:

وهَـــلْ إلى أرضِ مصرَ زَورةٌ لِشَـــجٍ   بســـائِلٍ مِنْ دُمُوعِ الشّـــوقِ مِلْحاحِ
وهَـــلْ أباكِرُ بَحْـــرَ النِّيلِ مُنْشَـــرِحاً   فأشْـــرَبَ الحُلْو مِنْ أكْـــوابِ مَلّاحِ

(المصدر نفسه: ١٠٦)

وأيضا قوله:

أيـــنَ سِـــهامُ العَيشِ مَقســـومةً   وأيـــنَ فـــى الألْفاظِ تَســـهيمى
وأيـــنَ أوطـــانُ الغِنـــى والهَنـــا   وأيـــنَ إقدامـــى وتَقْديمـــى

وأيــن لا أين بلى أشــرقت نجوم ســعدى قبل تنجيمى

(المصدر نفسه: ٤٥٥)

ومن استفهاماته بكيف، والتى تعنى دوام الاستفهام، قوله فى شكوى موت زوجته:

وكيف أعانى سَــجْعَةً أو قَرينةً وقد فَقَدْتُ مِنّــى أجَلَّ القَرائِنِ

(المصدر نفسه: ٥١٦)

٢. ٢. النفى والاستدراك، منها قوله فى شكوى صدود الحبيب:

خَضَبْتُ مَشــيبى بِالدُّموعِ فَما بِه ولكِــنْ بِقَلْبــى لِلْهُمــومِ نُصُــولُ

(المصدر نفسه: ٤١٨)

٣. ٢. التمنّى:

يقول الشاعر متمنيا، فى شكوى الصديق:

كَمْ أقاســى مِنَ الغَــرامِ وأخفى عَــن وُشــاتى صَبابَــةً وغَليــلا

آه يــا وَيلَتــى ويــا لَيــتَ أنّى كنــتُ لَــمْ أتّخِــذْ فُلانَــا خَليلا

(المصدر نفسه: ٥٦٠)

وأيضا يقول فى شكوى الصدود:

ليتَ شِــعرى أهكذا كلُّ صَبٍّ أم كــذا حالُ حَظّى المَقْســومِ

(المصدر نفسه: ٤٤٧)

فالشــاعر لايجد لطلب المحال شــيئا إلّا التمنّى بليت، وليت كمــا نعلم تتعلّق بطلب المستحيل غالبا.

٤. ٢. استخدام الجمل القصيرة، مثل قوله:

أشــكو لِفَضلِــك حرفَةً مــا لــى بِهــا مُسْــتَمْتَعُ

أحوالــى معلــوم تســو ءُ وصاحِــبٌ لاينْفَــعُ

(المصدر نفسه: ٣١٩)

أو قوله:

رِجْلــى وحالى لِغَيــرِ نافعٍ أصبــحَ هــذا لِــذا يخالِفُ

الرِّجْلُ طـولَ النَّهارِ تَمْشــي		والحالُ طـولَ النّهــارِ واقِفُ

(المصدر نفسه: ٣٣٥)

فالشاعر يستخدم هذه الجمل القصيرة ويصوغها من مجزوء البحور الشعرية، لكي يعبّر عن نفسه المتألّمة ويساير شعره لضيق صدره المُعنّى وكأنّ الشكوى هي التي تتكلّم.

٥. ٢. المحاورة مع النفس:

تتدفّق التراكيب عندما تمتزج الشـكوى باليأس أو بالغضـب، فيتحوّل الخطاب إلى المحاورة مع النفس، فيقول:

أقـولُ لِقلبي العانــي تَصَبَّرْ		وإنْ بَعُدَ المُساعِدُ والحَبيبُ
عسى الهَمُّ الّذي أمْسَيتُ فيهِ		يكـونُ وَراءَهُ فَـرَجٌ قَريبُ

(المصدر نفسه: ٦١)

وأيضا قوله في شكوى الزمان:

يا ابـن نباتة جـارَ الزمانُ		وزُلت وزالَتْ قُوى هِمَّتِك

(المصدر نفسه: ٨٠)

٦. ٢. البداية بالمصدر المحذوف فعلُه، مثل قوله:

يـا صاحبَ السِـرِّ وفـي ذِكره		لِلْمسـكِ سِـرٌّ غيـرُ مَكتـومِ
عَطْفَاً علـى مِيتٍ مِـنَ الفَقْرِ قَدْ		أصبـحَ فـي حالـةِ مَرْحـومِ

(المصدر نفسه: ٤٥٧)

فالبداية بالمصدر المحذوف فعله: عطفا، قد عكسـت حالة الشـاعر المرزّية الحزينة.

(أنس، لاتا: ٢٢٩)

٧. ٢. الشكوى الذاتية، المشتملة على صيغة المتكلّم، فهي ترسم حالة نفسه الحزينة الشّـاكية، وبما أنّ عرض كلّ الشواهد الشعرية، لهذه السـمة، يطلب مجالا أوسع نكتفي ببعض منها:

أشـكو إلـى اللهِ لا إلى أحدِ

(ابن نباتة، لاتا: ١٦٨)

أشــكو إلــى اللهِ ما أقاســى

(المصدر نفسه: ٥٣٣)

إلى الله أشــكو يــوم فقدك

(المصدر نفسه: ٤٠٨)

ومن مظاهر شكوى الشاعر الذاتية، استعماله لياء المتكلّم، منها قوله:

لا عــارَ فى أدبى إنْ لَمْ يَنَلْ رُتَبَا   وإنَّما العارُ فى دهرى وفى بلدى
هذا كلامــى وذا حظّى فيا عَجَبا   منّــى لِثَــروةِ لفــظِ وافتقــارِ يدِ

(المصدر نفسه: ١٢٥)

فنراه يكثر من استعمال الياء، حيث بلغ عددها ستّ مرات فى هذين البيتين الشاكيين، وتدلّ هذه الظاهرة على احتجاج نفس الشاعر على ما تعانى منه من فقر وسوء حال.

٣. الأسلوب

يتميز أسلوب ابن نباتة فى شعره الشاكى بعدّة سمات، من أهمّها:

١. ٣. التأثّــر بالقرآن الكريم: لا غرابة إنْ رأينا الأســلوب القرآني والآيات القرآنية تتناثر فى شعره هنا وهناك، لأنّه من رجال الدّين المشهورين، ومن حفظة القرآن الكريم، يســتخدم أسلوبه وألفاظه كلما سنحت له الفرصة. (باشــا، لاتا: ٤٥٣) يستخدم الشاعر من القرآن الكريم فى بعض الأحيان أسماء سوره، كما فى قوله وهو يشكو الحرمان:

ســيدى أصبحتُ مَقْروحَ الحَشا   وبِشَــىء اللَّحْم فى ذا اليوم عانِ
زُخْــرُفَ الأَلْفــاظِ قد أرســلتُه   فعســى تَمْــلأَ بيتــى بالدُّخانِ

(ابن نباتة، لاتا: ٥٤٤)

نراه يســتخدم الزُّخْرُف، والدُّخان، وهما من أســماء الســور القرآنيــة وجعل هذين الاســمين مناط الإبحار ومركزى الدلالة للتحليق فى تجربته التى يحاول من خلالها أنْ يقيم توازنا مصطنعا بين الشعر واللحم.

ولم يقتصر على اســتخدام أســماء الســور القرآنية، بل تعداها إلى الآيات الشريفة،

فاســتمدّ منها كلمات وفقرات وجملات. فأدخلها بعضهــا صريحا أو بتغيير طفيف، كيما تتلاءم مع الوزن والشطر والشعر ودليلا على ما قلنا، ما قال الشاعر في شكوى الفراق:

يــا ســاكنِي مصرَ تَبَّــتْ لِلْفِــراقِ يدٌ   قَــد صَيــرتْ بَعْدَكُمْ حُزْني أبــا لَهَبِ
ومُهجَتي في ضُلوعي مِنْ جَوَى وضَنَى   حَمّالَــةَ الهَــمِّ أو حَمّالَــةَ الحَطَــبِ

(المصدر نفسه: ٥٩)

ويقول في الشكوى من العذّال:

ومِــنَ البَليةِ عُذَّلٌ قــد ضَمَّتْ   ثِقْــلَ المَــلامِ مَقالُهــا وفِعالُها
يا ليتَ أرضَ العاذِلينَ تَزَلْزَلَتْ   أو ليتَهــا لا أَخْرَجَــتْ أثْقالَها

(المصدر نفسه: ٣٧٨)

٢. ٣. التأثّر بالحديث الشّــريف والسيرة النّبوية: استخدم الشاعر السيرة النبوية، في بعض معانيه، ففي المدائح النبوية ذكرَ وتأثّرَ بالإرهاصات التي ســبقت البعثةَ، ولم يقتصر الأمــر عليهــا وإنّما تجاوزها إلى الأغــراض الأخرى، كما يقول متأثّرا بها في شــكوى الصديق:

ألا ليتَ شِــعْري هل أفوزُ بِحافِظٍ   آيَ الــوُدِّ مِنْ هذا البَريــدِ المُرَدَّدِ
فيَرْفَــعَ أخبــارَ السَّــلامِ لِمالِــكٍ   ويُسْــمِعُني فــي الــرّدِّ أحْمَــدا

(المصدر نفسه: ١٧١)

فذكــر مالك بن أنس (رض) وأحمد بن حنبــل (رض)، كما ذكرهما مرّة أخرى بعد الإشارة إلى الإمام الشافعي (ره):

يا مُســدي النُّعمى الّتي قد أصبحتْ   مُسْنَداً لِمَنْ يشــكو الزّمانَ ومَسْنَدا
أحْسِــنْ بِجاهِك شــافعي يا مالِكَا   أروى بجــودِ يدَيهِ مُسْــنَدَ أحْمَدا

(المصدر نفسه: ١٤٥)

٣. ٣. استخدام المصطلحات النحوية والعروضية: «كان للشاعر منها أوفر نصيب، ولو حاولنا أن نجمع في محل واحد ما ورد منها، لكان لنا من مجموعها هيكل كامل المباحث في النحو والصرف والعروض.» (باشا، لاتا: ٤٢٩) نكتفي باستخدامه لهذه المصطلحات في

شعر الشكوى، منها قوله:

مَا أَعْجَبَ الدَّهرَ فى حالَى تَقَلُّبِه وَصْلٌ وصَــدٌّ وتَعريــفٌ وتَنْكِيرُ

(المصدر نفسه: ٢٢١)

فاســتخدم الوصل، والتعريف، والتنكير، وهى مــن المصطلحات الصرفية. وما أجمل قوله حينما يتحدّث عن عروض الدهر بدلا من عروض الشعر:

لَهْفــى عَلَيــكَ لِبيــتٍ قــد تَحَيفَــه عروضُ دَهْرٍ فَأَضْحى البَيتُ مَنْهوكا

(المصدر نفسه: ٣٧٠)

ومثل قوله فى عروض الزمان:

تَصَــدَّقْ بِرِفْدٍ على الســائِليـ ـنَ ما كانَ يمكِنُ رِفْدٌ جَميلُ

ولا تَأمَنَــنَّ عــروضَ الزمانِ فَــإنَّ الزَّمــانَ فَعــولٌ فَعــولُ

(المصدر نفسه: ٤٢٠)

٣.٤. اســتخدام المصطلحات الصوفيّة: يشــترك الشــاعر فى الحديث عن الصوفيّة والمتصوفة ويتأثر أسلوبه أيضا بمعتقداتهم ومصطلحاتهم الخاصّة، يقول مستخدما بعض مصطلحاتهم فى الزهد والعرفان والخرقة، ويعبّر خلال ذلك عن فقره:

يا شــيخَ أهلِ العِلمِ والزّهدِ فى ســاداتِ أهْــلِ الرِّفْــقِ والرِّفْقَةْ

لِى خِرْقَةٌ ضاعَــتْ وأنتَ الّذى تَلْبِــسُ مِــنْ عِرْفانِــه الخِرْقَــةْ

(المصدر نفسه: ٣٥٥)

٣.٥. استخدام التورية أو الرّمز النباتى: قد يكون من الغريب لأوّل وهلة أنْ نُقَرِّرَ بأنَّ ابن نُباتة صاحب مذهب رمزى خاص فى الشــعر العربى، والصحيح أنَّ المذهب الرمزى الحديث الذى ظهر فى نهاية القرن التاســع عشــر الميلادى كان امتدادا للمذهب الرمزى الذى بلغ ذروته على يد ابن نباتة أمير شــعراء المشرق، والواقع أنَّ ابن نباتة أخذ مذهبه الرمــزى عن مبادئ مدرســة القاضى الفاضل (ت ٥٩٦ ق) وهــو رائد المذهب الرمزى بمصر، كما أخذه عن أصول مدرسة عبد العزيز الأنصارى، وهو إمام هذه المدرسة بالشام وقد وحّد شــاعرنا بين هاتين المدرســتين، ممّا أصبح المذهب الرمــزى النباتى صورة

واضحة للوحدة الأدبية بين مصر والشام. (باشا، لاتا: ٤٤٢ و٤٤٣)

ولم يكن غرض ابن نباتة من اســتخدام التوريــة والرمز، الإبهام واللعب بالألفاظ، إذ يتّســم شعره بالرقّة والانســجام، وإنّما كان غرضه الإيحاء الذى يســتلهمه القارئ دون تكلّف.

ومن التورية فى شعره الشاكى، قوله فى شكوى الفراق:

نَقَل الضّنى عَــنْ مُهْجَتى   خَبَــرَ الصَّبابَــة والجَوَى
وحَياتِكُــم مــا ضَــلَّ فيَّ   نَقْــلُ الحَديــثِ ولا غَوَى
آهَــاً عَلى العَيــشِ الَّذى   بِيــدِ الفِــراقِ قَــدْ انْطَوَى
ما كانَ أسْــرَعَ ما انْقَضَى   وحَصَلْتُ مِنْهُ عَلى الهَوَى
عَجَبَــاً لِمِثْلــى مــا عَلَى   نَــأىِ الحَبيــبِ لَــهُ قُوَى
يقــولُ لِنَبْــلِ الرّاشِــقيـ   ــنَ وليسَ يقْــوى لِلنَّوَى

(ابن نباتة، لاتا: ٥٤٦)

لعلّنا اســتطعنا تبيينَ صور ثلاث فى الأبيات السابقة، «فالأولى شَخَّصَتْ الضّنى الذى أســقم الشاعر، فنقل عن مهجته خبر صبابته وجواه، والثانية زفرة حرّى يصعدها الشاعر على ذكرى الماضى السعيد والعيش الهنيء اللذين عبر بهما الشاعر ولقد عبّر عن سرعة انقضاء ســويعات الهوى القصيرة التى طوتها الأيام من عقد الزمن. والثالثة تعيدنا لحرب جديدة، ولكنّها ليســت بين العاشــقين، وانّما استعرت بين الشــاعر والنوى، فهو يستطيع الصمود والتجلّد فى الحرب دون أنْ يخشــى وقعَ نِبالِ الراشــقين، ولكنّه لن يقوى على الوقوف أمام امتداد البين، وإنّما يتخاذل أمام صروف النوى المتقلّبة.» (باشا، لاتا: ٤٥٤)

٦. ٣. التفكــه والمزاح: كان ابــن نباتة فكهاً مطبوعاً على المــزاح، ومعروفاً بالعبث والدعابة بين أصدقائه، فهو يتهكّم عليهم فى كل مناسبة تعرض، أو موقف مضحك يطرأ، و«الفكاهة من أهم ما يميز المصريين، فهم مشغوفون بالنكتة على كلّ شخص وكلّ شيء. فلا غرو أن نرَى الشاعر فكهاً فهو مصريُّ المنبت نيليُّ المنشأ والطبيعة المصرية مطبوعة أكثر من غيرها على روح الفكاهة.» (باشا، لاتا: ٣٤٠)

على كلّ حال لاينسى الشاعر هذه الظاهرة حتّى فى شعره الشاكى، فقد بدأ بنفسه فوصف حاله وهو يشتكى:

سادَتى كَمْ أشْتَكى لِخَلىٍّ يتَغَمَّمْ
صِرْتُ مِنْ وَهْمى تَيسَاً لِلْمَراعى يتَشَمَّمْ
ما لَه فى الشّامِ مَرْعَى فَدَعوهُ يتَقَمَّمْ

(ابن نباتة، لاتا: ٤٥٦)

سخر الشاعر من نفسه، وحَسِبَ أنّه تيس يتشمّم المراعى، لكنّه لايحظى بها، فلا حيلة له إلا أنْ يتقمّم بعد أن افتقد عشب مرعاه. ويصوّر حاله فى أيام شقائه، ويفلح فى هذا التصوير الساخر، وهذا الوصف الدافئ، كلسانه، يقول:

أشكو إلى اللهِ ما أقاسى مِنْ شِدَّةِ الفَقْرِ والهَوان
أصْبَحتُ مِنْ ذلّةٍ وعُرى ما فىَّ دافٍ سِوى لِسانى

(المصدر نفسه: ٥٣٣)

ويصف سقامه وسقام امرأته، فكأنّهما فى التمثيل شطرنج:

أشكو السِّقامَ وتَشْكو مِثْلَه امْرَأتى فَنَحْنُ فى الفَرْشِ والأَعْضاءُ تَرْتَجُّ
نَفْسانِ والعَظْمُ فى نَطعٍ يجْمَعُنا كأنَّما نحن فى التّمثيلِ شَطْرَنْجُ

(المصدر نفسه: ٩٥)

وُفِّق الشاعر حقاً فى رسم هذه الصور الضاحكة، فلم تفارقه هذه الطبيعة المرحة وهذه الروح الضاحكة حتّى فى أشدّ أيام بؤسه وشقائه، ولعلّ فى ذلک ما يخفّف عنه شيئاً من همومه وأحزانه التى جعلته دوما يشكوها.

٤. المعجم الإيقاعى

إنّ البحث فى الإيقاع، يتّصل اتّصالا وطيدا بدراسة البحور العروضية، لأنّها أهمّ خصائص المعجم الإيقاعى عند كلّ شاعر، فعلى هذا المنطلق ندرس بداية أهمّ مظاهر المعجم الإيقاعى المتصلة بالبحور العروضية فى شعر ابن نباتة الشاكى، مرتكزا على أهم

ابن نباتة فی شعره الشـــاکی أکثر البحور ملائمة مع جو شعره هذا، ویع
ىلة بمعانیه الشاکیة، فهذه البحور هی:

البحر	عدد القصیدة / المقطوعة	عدد الأبیات	النسبة المئویة
الطویل	٣٢	٨٠	٪٢٠
البسیط	٢۶	٩٠	٪٢٢,٧
الکامل	٢۴	٨۶	٪٢١,٧
الرجز	١٠	٣۵	٪٨,٨
الخفیف	١٠	٣٠	٪٧,۶
الوافر	٧	١۶	٪۴
المتقارب	۴	١٠	٪٢,۵
الرمل	٣	٩	٪٢,٢
السریع	٣	۵	٪١,٢
المجتث	١	٣۵	٪٨,٨
الهزج	١	٢	٪٠,۵
مجموع الأبیات		٣٩٨	٪١٠٠
مجموع القصائد و المقطوعات	١٢١		

ى هـــذا الجدول، یتّضح لنا أنّ الشـــاعر قـــد اهتمّ باختیار البحور الشـــ
شعره الشاکی؛ إذ نظم معظم أشعاره فی هذا المضمون من البحرین الطو
هما من أکثر البحور طولا. فالبحر الطویل یتّســع لکثیر من المعانی کالف
ثاء والشکوی والألم و.... والبسیط یقرب من الطویل وإن کان لایتّسع
معانی الکثیرة، لکنّه یفوقه رقّة وجزالة، علی کل حال، هذان البحران یعَ
لة والفخامة، ویحتاجان إلی ثقافة لغویة ضخمة وثروة من الأخیلة والمع

الواسعة، لاتتّفق لكلّ شاعر.» (جندى، لاتا: ١٠٢)

ومن أهمّ سمات المعجم الإيقاعى المرتبطة بالبحور العروضية عند الشاعر:

أ. اســتخدام البحور ذات التفعيلة الواحــدة، كالبحر الكامل والرجز والمتقارب، وهذا يعنى أنّ الشاعر قد حدّد فى ذهنه بوضوح النغمة العروضية التى تتلاءم وطبيعة شعره.

يقول ابن نباتة، وهو يشكو من فراق وطنه [من الكامل]:

آهــاً لِمِصْرَ وأينَ مصرُ وكيفَ لى   بديــار مصــرَ مَراتِعــاً ومَلاعِبا

(ابن نباتة، لاتا: ٢٦)

كما يقول فى شكوى الفقر [من الرّجز]:

يــا سَـيدى دَعْــوَةَ ذى حالة   أحالَهــا الدَّهــرُ وعُدْوانُــه

ذوالفقــرِ فــى أوطانِــه نأيــه   وذوالغِنــى فى النــأىِ أوطانُه

(المصدر نفسه: ٤٩٩)

ويقول فى شكوى الزمان [من المتقارب]:

يــا ابــن نُباتَــة جــارَ الزَّمانُ   وزُلْــتَ وزالَــتْ قُــوى هِمَّتِكْ

وقَــدْ كنتَ ذا حكمــةٍ وانقضت   فــلا أوحش اللهُ مِــنْ خدمتِكْ

(المصدر نفسه: ٨٠)

ب. استخدام الأوزان المجزوءة، ممّا يدلّ على القلق والاضطراب فى نفسية الشاعر.

على سبيل المثال يقول فى شكوى الفقر [من مجزوء الرجز]:

قُــلْ لِلفَهيــم النّاصــرى   ى صائِحــاً مُسْــتَنْصِرا

يــا صاحبــى أَصْبَحْــتُ حتــ   ــتــى فــى الخَطــاء مُعَثَّــراْ

(المصدر نفسه: ٢٤١)

وأيضا يقول فى شكوى الفراق [من مجزوء الكامل]:

نَقَــل الضّنــا عَــنْ مُهْجَتــى   خَبَــرَ الصَّبابَــةِ والْجَــوَى

آهــاً علــى العَيــشِ الّــذى   بِيــدِ الفِــراقِ قَــدْ انْطَــوَى

(المصدر نفسه: ٥٤٦)

فوجدنا الشـاعر يرتكز علـى الإيقاعات السـريعة المتلاحقة التـي يحقّقها مجزوء البحور، ممّا يعكس نبضات الشـاعر المضطربة، ورغبته اللاهثة وراء تحقيق الغرض من الشكوى.

٢. ۴. القوافـي: للقافية دورها البارز في تأكيد المعنـى باعتبارها النهاية البارزة في البيـت، بحيث يصبح الصوت النغمي متوافقاً مع الألفـاظ المبثوثة في بقية البيت لتنهض بغاية مفردة تتوج بإدخال القارئ إلى صميم التجربة الشعرية. (عصفور، ١٩٨٢م: ۴٠٧)

ومن حيث اختيار القوافي، فيعتمد ابن نباتة كثيرا على استخدام الحروف التي تساعده على ترسـيم جو القلق والاضطراب والحزن، ويتجنّب اسـتخدام الحروف الكريهة التي تصدم الآذان وتخدش الروح، ومن اختياراته الرائعة للقافية في شعره الشاكي، استخدامه للأصوات الانفجارية، كالدال، والقاف، والهاء، وذلك مثل قوله في شكوى الفراق:

فلا ابْتَسـمَ البَرْق الذي كان بالحمى غـداةَ تفرُّقنـا ولا قَهْقَـهَ الرَّعـدُ

(ابن نباتة، لاتا: ١٣٥)

ويقول مستخدما قافية القاف، في شكوى الفراق:

أين عيشـي والشَـمَلُ فيه جميع ومرامـي ومـا اسْـتَقَلَّ الفَريـقُ

(المصدر نفسه: ٣۴۴)

ويقول مستخدما قافية الهمزة، في شكوى الليل:

ما بـالُ ليلـي لايسـيرُ كأنّما وَقفَـتْ كَواكِبُـه مِـنَ الإعياءِ
وكأنّمـا كَيـوانُ فـي آفاقِـه أعمى يسائِلُ عنْ عَصا الجَوزاءِ

(المصدر نفسه: ١٨)

ويجدر بالذكر أنّ الشـاعر لاينسى استخدام الأصوات الاحتكاكية أو الرخوة، كحرف السين الذي يلائم جو الحزن، اذ يقول في شكوى صدود حبيبه:

يا ناسـياً عَهْدي ولسـتُ بناسي مـا النّاسُ إنْ عَذَلوا عليك بِناسِ
أضحى غرامي فيك نعتًا واضحا فَمَدامِعـي تَجْـري بِغَيـرِ قِياسِ

(المصدر نفسه: ٢۶۴)

وفّق الشاعر فی إبراز جو الحزن الموجود فی هذه القصيدة وذلک عبر استخدامه لحرف السين الذی جاء تعبيراً عن ألم نفسه الحزينة، كما كرّر هذا الحرف خمس مرّات فی البيت الأوّل.

وأحيانا يختتم قافية البيت بما يساعده على تصوير الشجن والمأساة، فنراه يمزج قافية الراء، وهو من الأصوات المتوسطة بين الرخوة والشدّة، بحرف الألف المد والألف، كما هو معروف له نوع من القداسة فی العربية، والمدّ يعطی جانبا من الفن التشكيلی عن طريق الرسم بالحروف المتوازنة، والمعتمدة على الاستقامة والتقويس.» (بدوی، ۱۹۴۸م: ۵۷) وذلک مثل قول الشاعر:

قُـلْ لِلفَهِيـمِ النّاصـری   ی صائِحـاً مُسْـتَنْصِرا

(ابن نباتة، لاتا: ۲۴۱)

أليست هذه الاختيارات إلا تشكيلا لغويا ومعادلا فنيا وجماليا لحالة الشاعر المعنوية والفكرية؟ فلا عجب لشاعر مثل ابن نباتة الملقّب بأمير شعراء المشرق أن يفكّر فی دقائق شعره، ويخوض فی أعماق كلامه حتّى يخرج منه فائزا يعجب به القرّاء وسراجا يستضیء بنوره الطلّاب.

النتيجة

كما لاحظنا فی هذه المقالة، قد تناول الشاعر، ابن نباتة المصری، شتّى الموضوعات فی شعره الشاكی. لكنّه على الرغم من هذا فلا يمنعه جو الشكوى الحزين، من اختيار لغة شعره وجودة فنّه. فرأيناه يهتمّ بخصائص فنّية مختلفة تساعده فی التعبير عمّا تعتلج فيه من أحزان وهموم مبرحة لايمكنه تشريحها إلّا بلغة البوح والشكوى.

ومن هذه الخصائص:

۱. المعجم الشعری: وهو مجموعة من الألفاظ التی تشيع فی قلم الكاتب أو الشاعر، يستعملها فی التعبير عن أفكاره، والمعروف أنّ ثروة كلّ كاتب أو أديب تختلف عن ثروة زميله كمية ونوعية.

۲. التراكيب: مثل اســتخدام الاســتفهام، النفى والاســتدراک، المحاورة مع النفس، التمنّــي، البداية بالمصدر المحذوف فعله، اســتخدام الجمل الصغيرة والشــكوى الذاتية المشتملة على صيغة المتكلّم.

۳. الأســلوب: يتميز أســلوب ابن نباتة الشاكى بســمات مثل: التأثّر بالقرآن الكريم والحديث النبوى الشــريف والمصطلحات النحوية والعروضية والصوفية وأيضا بالفكاهة واستخدام الرمز والتورية.

۴. المعجــم الإيقاعي: فاكترث ابن نباتة بســمات خاصة، في هــذا المضمار، وهي: اســتخدام البحور الشعرية الأكثر ملائمة مع جو الشكوى، مثل الطويل والبسيط والكامل و... وأيضا استخدام البحور المجزوءة والبحور ذات التفعيلة الواحدة مثل الكامل والرجز. ومن حيث القافية فيعتمد كثيرا على اســتخدام الحروف التى تســاعده على ترســيم جو القلــق والاضطراب والحزن ويتجنّب اســتخدام الحــروف الكريهة التــى تصدم الآذان وتخدش الروح.

المصادر والمراجع

باشا، عمر موسى. لاتا. *ابن نباتة أمير شعراء المشرق*. لاط. القاهرة: دار المعارف.

بدوی، عبده. ۱۹۴۸م. *دراسات فی النص الشعری فی العصر العباسی*. ط۲. الرياض: دار الرفاعی.

التونجي، محمّد. ۱۹۹۲م. *المتنّبی مالیء الدّنیا وشاغل النّاس*. ط۲. بیروت: عالم الکتاب.

دردیری، إبراهيم. ۱۹۸۳م. *من أساليب اللّغة العربية*. ط۱. جدّة: دار البلاد.

ســيد أحمد أنس، وثام محمّد. ۱۴۳۰ق. *الشــكوى فی شــعر ابن نباتة*. ط۱. الرياض: جامعة الملك سعود.

طه بدر، عبد المحسن. لاتا. *حول الأديب والواقع*. ط۸. القاهرة: دار المعارف.

عصفور، جابر. ۱۹۸۲م. *مفهوم الشعر*. لاط. بیروت: المركز العربی للثّقافة والعلوم.

جندی، علی. لاتا. *الشعراء وإنشاد الشعر*. لاط. مصر: دارالمعارف.

المصری، جمال الدّين ابن نباتة. لاتا. *الديوان*. لاط. بیروت: دار إحياء التّراث الإسلامی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

بيدل فی خضمّ الغزليات الصوفية؛ رؤية نقدية

مهدی ماحوزی*
سيدإبراهيم آرمن**

الملخص

استطاع بيدل دهلوی بوصفه أكبر شعراء التصوف فی شبه القارة الهندية، أن يرتقی بالأسلوب الهندی من قيود الشكل إلی آفاق المعرفة الرحبة. فالغزل عند ميرزا عبدالقادر بيدل يُعتبر استمرارا لتفكر مولانا محمد جلال الدين بلخی فی شمسياته. فهذا المقال يهدف إلی التعريف ببيدل من خلال غزلياته العرفانية (الصوفية)، حيث يری الشاعر أن جميع مظاهر الكثرة، فی سير الإنسان الرجوعی والعروجی، تعود إلی الوحدة، وتلك المظاهر فی سيره النزولی أو سفره من الحقّ إلی الخلق، تعتبر أمورا اعتبارية تُظهر صفات خالق الكون.

تمثّل غزليات بيدل الصوفية، ملحمة معنوية تحكی عن عشق الإنسان للمعشوق الأزلی. هذه الغزليات يرافقها تفكر سريالی غالبا، وهذا يؤدّی إلی صعوبة فهم مصطلحات غزلياته العرفانية التی اعتمد الشاعر فی إنشادها علی الأسلوب الهندی، ويصعب للباحثين أن يجدوا لتلك المصطلحات مرادفات واضحة، ولكن بالرغم من هذا كلّه فإنّ غزليات بيدل، تتضمن أشواقا تهيّج حدّتها، القوالب العروضية والقوافی ذات الرديف الفعلی.

الكلمات‌الدليلية: بيدل دهلوی، العرفان، الغزليات العرفانية، الأسلوب الهندی، وحدة الوجود.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فی رودهن.
**. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج.
Shams1516@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١١هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢٠هـ. ش

المقدمة

يعتبر أبوالمعالى ميرزا عبدالقادر الذى اختار لنفسه لقب بيدل (و١٠٥٤ـ م١١٣٣ق) من كبار الشعراء فى شـبه القارة الهندية، الذى أخرج الأسلوب الهندى من رِبقة الشكل إلى رحابة المعرفة وصعد به من عالم الناسوت إلى عالم اللاهوت.

ومـن الصواب القولُ بأن شـعر بيدل فى مجـال الغزل، يُعَدّ اسـتمرارا لتفكر مولانا جلال الدين محمد بلخى فى شمسـياته. فغزليات بيدل تعتمد على فلسفة وحدة الوجود والعرفان الشهودى، ولكن بالرغم من غموضها وتعقيداتها ليس من الصعب معرفة دقائقها، لأنّ هناك نقادا وأدباء، قاموا بكشـف اللثام عن لطائف هذه الغزليات فى مؤلفات نقدية متعـددة، منها: كتاب «نقد بيـدل» القيم، للناقد العالم الأفغانى صلاح الدين سـلجوقى، وكتاب «شـاعر المرايا» للأسـتاذ الجليـل البارع الدكتور شـفيعى كدكنى، حيث درس فى هذا الكتاب الأسـلوب الهندى وشـعر بيدل، ومنها كتاب «بيدل وسپهرى والأسلوب الهندى» لحسن حسينى، كما أن على دشتى فى كتابه «نظرة إلى صائب»، خصّص فصلا لغزليات بيدل بعنوان «صائب أو بيدل»؛ والمحاولات التى سـبق ذكرها بعثت فى العصر الحاضر، دوافع قوية فى نفوس الباحثين الشـباب، ليتعرفوا بشكل أعمق على الأسلوب الهندى وغزليات بيدل التى تعد قمة التخيلات فى الأسلوب الهندى، هذا وهناك مقالات مفيدة فى هذا المجال تم نشـرها فى إيران، وأفغانسـتان، وطاجيكستان، وأوزبكستان، وباكستان.

الغزل الصوفى فى الأدب الفارسى

يعتبر فن الغزل من أهم الفنون الشعرية التى احتلت مكانا بارزا فى الأدب الفارسى على مرّ العصور.وقد عبر النقاد القدامى عن الغزل بما فهموه من المعنى اللغوى لكلمة غزل، فقالوا إن الغزل هو محادثة النساء وصفة عشقهن والتودد إليهن والتهالك فى حبهن، وقداصطلح النقاد على تسمية ذكر جمال المحبوب ووصف أحوال العشق والعشاق

غزلا. وقد أدت طبيعة التطور فی مجال الحياة والأدب بالغزل إلی آفاق أوسع، فصارت المعانی الرقيقة للغزل تحمل أبعادا أخری وتعبر عن مضامين أعمق فصار يرمز إلی الله بالمحبوب، وصار العشق عشقا إلهيا وحملت الغزل معانی صوفية. (السعيد جمال الدين، وحمدی السعيد الخولی، والسعيد عبدالمؤمن، ۱۹۷۵م: ۱۲۱)

والغزل الصوفی هو النتاج الحقيقی لكبار الشعراء الصوفية لأن التجربة الصوفية تتمثل فيه بكل معانيها وأحوالها فهذا الفن يعبر عن المراحل المختلفة للطريق الصوفی بما فيها من مجاهدات ورياضات.وهو يعبر أيضا عن ثمرة قطع هذا الطريق وما يتمثل فيها من المعانی والأفكار والمعتقدات، كالفناء فی الله والاتحاد مع الله ووحدة الوجود.ولم يكن نطاق التصوف محدودا فی دائرة الغزل بل استطاع أن يصبغ كل مظاهر النشاط البشری بصبغته طوال عدة قرون وأنتج لنا أدبا صار طابعا غالبا علی الأدب فترة طويلة حتی قيل إن الأدب الفارسی فی مجموعه أدب صوفی. (المصدر نفسه: ۱۳۴-۱۲۵)

آفاق الغزل الصوفی عند بيدل دهلوی

ويعتبر بيدل دهلوی من الغزليين الأفذاذ فی الأدب الفارسی، إذ نری اهتمامه البالغ بالغزل الصوفی كما نری عنده انفتاح هذا النوع من الشعر علی المضامين العرفانية والفلسفية. يری بيدل أن جميع مظاهر الكثرة فی سير الإنسان الرجوعی والعروجی، عائد إلی الوحدة، وتعتبر تلك المظاهر فی سير الإنسان النزولی أو السفر من الحق إلی الخلق، أمرا عدميا اعتباريا. هذه المحسوسات مظهر لصفات خالق الكون.

فلنلق نظرة علی هذا الغزل العرفانی الطويل:

محو بودم، هر چه ديدم دوش، دانستم تويی

گر همه مژگان شـــود آغوش، دانستم تويی

حرف غیرت راه مـی زد از هجوم ما ومن
بـر در دل تـا نهـادم گوش دانسـتم تویی
مشت خاک واین همه سامان ناز، اعجاز کیست
بیش از این از من غلط مفروش دانستم تویی
نیسـت ساز هسـتیم، تنها دلیل جلوه است
با عدم هم گر شـدم همدوش، دانستم تویی
محـرم راز حیـا، آیینـه دار دیگر اسـت
هر چه شد از دیده ها روپوش دانستم تویی
غفلـت روز وداعـم از خجالـت آب کرد
اشک می رفت ومن مدهوش دانستم تویی
بیدل امشـب سـر به آتش خانه دل داشتم
شـعله ای را یافتم خاموش دانسـتم تویی

ـ كنـت فانيـا، وكلّ ما رأيته البارحة، بعد أن لم أغمض عينيّ، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ فالغيرة كادت تضلنی عن الطريق بعد هجوم الأنانيات، ولكنی عندما استمعت إلى نداء قلبی، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ من الذی وهب هذه الحفنة الترابية، كلّ أسباب النعيم والعيش وهذا إعجاز من؟ لا تجعلنی أتيه أكثر من هذا فإنی تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ كيانی ليس له شـأن إلا أنه من أسـباب تجلّی صفاتک، وإنّنی إذا متّ وأصبحت عدما، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ وقلبی الذی كان ناموسـا للأسرار الإلهية، أصبح يظهر صفاتک الألوهية وأسرارک الكونية التی غابت عن الأنظار وتيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ غفلتـی يوم الوداع جعلتنـی أذوب خجلا حيث الدمع كان جاريـا بينما أصابتنی

الدهشة وتيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ يا بيدل، ألقيت فى هذه الليلة نظرة على نيران القلب ورأيت شعلة منطفئة وتيقنت أنها من مظاهر صفات الله.

هذا الغزل العرفانى خليق بنا أن نسميه ملحمة معنوية تحكى عن حب متمرد تجاه المعشوق الأزلى ومع أن الفكرة قائمة على سريالية ولا يمكن وضع مرادفات مألوفة لها، ولكنها تتمتع بجميع مواصفات الغزل سواء فى الشكل أو المضمون.

فالشعر فى بحر الرمل، (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن)، والرديف الفعلى «دانستم تويى» جعل الغزل حيا نابضا.

يترتب مضمون الغزل على إعجاب المخلوق بالخالق وفناء العبد فى الله. وفى هذا السير الرجوعى، كل ما يراه بيدل، يتيقن أنه هو المعبود الأزلى، وكأنه أصبح حسين بن منصور الحلاج الذى ينادى: بإنى أنا الله، أو بايزيد البسطامى الذى يفوه بسبحانى ما أعظم شأنى.

فكافة مظاهر الحسن فى هذا الغزل، تعود إلى الجمال المطلق، ولايرى الإنسان العارف بأمّ عينيه سوى الجمال، وإذا انعكست فى منتصف الليل خيالات حسنة فى مرآة قلب الشاعر من خلال الأشواق المعنوية، فهى انعكاس لعنايات الحق أو بتعبير أوضح، تلک التجليات تمثل حضرة الحق نفسه فى قلب الشاعر. يقول بيدل: إذا صاح قلبى فى وجه محسوسات الكون رادعا الأنانيات ـ التى تدل على التفرقة ـ فإننى تيقنت أن تلک الصيحات كانت من جانب الحق ولم يكن لقلبى بدّ من الانقياد.

فالله هو الذى وهب العبد الحقير هذه الكرامة التى لامثيل لها، وجعله خليفة لله وهذا أوسع الهبات من المعشوق للعاشق، كى يستخدم هذه الأسباب فى سبيل عشقه ومعرفته. إننى أعرف أنى لاأستحق كلّ هذا النعيم فلا تجعلنى أتيه أكثر من هذا.

فنائُ وجودى لايغنّى فى هذا العالم إلا بتأثير من تجليات أسمائک وصفاتک التى لا تزال ترافقنى حتى بعد الموت إلى أن أصلَ إلى المنزل المقصود.

وبما أن بيدل اعتنق فكرة وحدة الوجود واتبع محيى الدين بن عربى فى فكرته،

يمكــن أن نعتبر العدم _ والذى يعتبر فى مدرســة محيى الدين، النور الأســود والحقيقة المطلقة _ الالتحاق بالمعشــوق الأزلى الذى فى منتهى الخفاء والعدم أو النور الأسود أو بتعبير آخر النور الأقرب، الذى يمثل أصل الوجود، فاعتناق العدم (هم دوش عدم شدن) يعنى الانضمام إلى المعشوق الأكبر.

وجديــر بالذكر إلى أن بيدل فى هــذا البيت يعترف بالفواصــل الموجودة بين الربّ والعباد، ولايرى أن فناء العبد فى الله يشكل حاجزا لهذه الفواصل. هذه الملحمة العرفانية تنطوى على نوع من الاســتغراق وكشــف للأحوال، فالشــمعة واحدة، لكن تجلياتها فى المرايــا متعددة وبفضل هذه الشــمعة الأحدية، وهب الله المرآة الســمع والعقل والبصر، وليس هذا إلا اســتغراق العاشق فى المعشــوق كما تفنى العناصر الحجرية فى الأحجار الكريمة.

از صفــاى مــى ولطافــت جام		بــه هــم آميختند جــام ومدام
همه جام است ونيست گويى مى		يا مدام است ونيست گويى جام
رقّ الزجــاج وراقــت الخمــر		فتشــابها فتشــاكل الأمــر
فكأنمــا خمــر ولاقــدح		وكأنمــا قــدح ولاخمــر

يشير صلاح الدين سلجوقى فى (نقد بيدل) إلى اتحاد شعورى بين العاقل والمعقول، والعالم والمعلوم، قائلا: «العبد يرضى بما يجرى له، بحيث يُظنّ أن مشيئة الله قُدّرت وفق رضا العبد.» (سلجوقى، ١٣٤٣ش)

يرى بيدل أن مرآته تعكس الإطلاق، ويقول:

آن قدر هســت در آيينــه من مايه نور		كه به هر ذره دو خورشيد نمايم تقسيم

إن مرآتــى تتوفر فيها ينابيع النور، بحيث يمكن أن نصنع بكل ذرة من تلك الأنوار، شمسين، فعادة المرآة هى أن تجعل كل صورة، صورتين.

ولنفكر بهذا الغزل العرفانى:

فطرتم ريخت برون، شــور وجوب وامكان

ايــن دو تمثــال در آيينــه مــن بــود مقيم

بگشـــاد مـــژه ام انجمـــن آرای حـــدوث
بشکســـت نفســـم آينـــه پـــرداز قديـــم
پيـــش از ايجـــاد بـــه اميـــد ظهـــور احمـــد
داشـــت نـــور أحـــدم در کنـــف حلقـــه ميم

ـ فطرتی أزالت من مرآة وجودی اضطرابات تمثالی الوجوب والإمكان، بعد أن كانا مقيمين فيها.

ـ والله الذی زيّن شـــمل الحدوث، فتح عينیّ والخالق الذی صقل مرآة القديم، حطّم اصنامی الداخلية.

ـ قبـــل أن يخلق الكون، جعلنی النور الأحدی فی كنف دائرة ميم أحمد (ص) معلّقا الآمال علی ظهوره.

يقول علی دشتی فی كتابه نظرة إلی صائب: «يعبّر بيدل فی هذه الأبيات الثلاثة، عن تصوراته اللاهوتية.» (دشتی، ۱۳۶۴ش: ۲۶)

«الوجـــوب» بمثابة الحقيقية المطلقة فی فطـــرة بيدل اللاهوتية و«الإمكان» أمر زائد وهو من مظاهر الوجوب المطلق ولا هوية له ولا أصالة لأن التوحيد إسقاط الإضافات. فكل النّســـب باطلـــة وليس فی الدار غيـــره ديّار. لا تضاد ولا تقابـــل لتمثالی الوجوب والإمكان والله أراد أن يُعرف، فنقّش صوره العلمية فی الأعيان الثابتة ليعرف.

فالوجوب والإمكان حاضران فی مرآة بيدل النفسية دون اضطراب وهذا الحضور لا يزاحم الإطلاق لأن الإمكان ليس إلا ظلّا أو شبحا.

يتفق بيدل فی الأبيات السابقة مع حافظ الشيرازی:

حسن روی تو به يک جلوه كه در آينه كرد
ايـــن همـــه نقـــش در آيينـــه اوهـــام افتاد

عندمـــا ظهر حســـن وجهک فـــی المرآة لأوّل مـــرة، ظهرت هذه النقـــوش فی مرآة الأوهام.

وغايـــة الحق تعالی من خلق الكائنات تتمثل فی خلق صورة لنفســـه وتلک الصورة

هی الإنســان الكامل والنبیّ الخاتم محمد (ص) الذی ســمّی فــی القرآن بأحمد (ص)، هو الغرض الأعلی والأســمی من الخلق وهو مركز الكائنــات ولا غرابة إذا وضع النورُ الأحدیُّ شــاعرَنا فی كنف رعاية ميم أحمد، لأن وجود جميع الكائنات نيط بهمّته، لأنه يعكس الوجوب ويتصرف فی الإمكان.

فصعوبة غزليات بيدل، تنجم عن اســتخدام التشبيهات الغريبة واعتماده على المجاز، والاســتعارة، والكناية، وكلّ هذا يمثّل فكره الدقيق وتصوراته العميقة ومن هذا المنطلق تثور فی ذاته هياجٌ لايمكن التعبير عنها.

می پرســت ايجــادم، نشــأه ازل دارم　　　هم چو دانه انگور شيشــه در بغل دارم

فأنا على عبادة الخمر مجبول، وفی الســكر من الأزل محجور وبطبيعة حالی بحمل زجاجَ الخمر كحبات ابنة الكرم مفطور.

فكما أن العنب يحمل ســكر الخمرة بالقوة حاملا زجاج الخمر، فإن السّكر فی بيدل ذاتی وليس عرضيا وهذا السكر يرافقه منذ الأزل، كما يقول مولانا:

گر نرويــد ز خاک هيچ انگور　　　مســتی عشــق را مقــرر گير

إذا لم تَنْبُتْ أيةُ شجرة كرْمٍ على وجه الأرض ، فاعلم أنّ سُكر العشق مستقرٌّ وباق.

والغزل التالی مناجاة إلی ذاته تعالی:

ای پر فشان چون بوی گل، بی رنگی از پيراهنت

عنقــا شــوم، تــا گرد مــن، يابــد ســراغ دامنت

ای وادی شــوق يقيــن، صد طور موســی آفرين

خاكســتر پروانــه ای گــرد چــراغ أيمنــت

در نوبهــار لــم يــزل، جوشــيده از بــاغ ازل

نه آســمان گل در بغل، يک برگ ســبز گلشــنت

دل را به حيرت كرده خون، بر عقل زد برق جنون

شور دو عالم كاف ونون، يک لب به حرف آوردنت

هر جا برون جوشيده اى، خود را به خود پوشيده اى

در نـور شـمعت مضمحـل، فانـوس پيراهنـت

جـوش محيـط كبريا، بر قطـره بسـت آيينه ها

مـا را بـه مـا كـرد آشـنا هنگامـه مـا ومنت

نه عشـق دارم نه هوس، شـوق توام سرمايه بس

اى صبح يک عالم نفس، انديشـه دل مسـكنت

حسـن حقيقت رو به رو، شـمع فضول آيينه جو

بيـدل چـه پـردازد بگـو، اى يافتن ناجسـتنت

ـ يا فائحا كشـذى الورود خالعا عن نفسـه لباس الظهور، سأصبح فى سبيلک فانيا كالعنقاء كى يصل إلى جنابک غبارى.

ـ يا وادى أشواق الحقيقة، هناک المئات من الجبال كالطور تمجّد رماد فراشة يتطاير حول نور ساطع عن شجرة الوادى الأيمن.

ـ فورقة خضراء واحدة من روضتک التى نبتت فى الربيع الأزلى، قد احتضنت سـبع سماوات من الورود.

ـ فالكلمـة التـى فاهت بها شـفتاک (كن)، أذابـت القلوب حيـرة وأصابت العقول بالجنون.

ـ أينما أظهرت آثارک، تسـتّرت فى تلک الآثار وكأنک مصباح لايمكن لمن ينظر إليه مشاهدة زجاجه لأن هناک نورا على نور، يتشعشع من المصباح.

ـ تعتبـر كل قطرة من قطرات محيط الكون، مـرآة تعكس قدرتک، وخلقک للكون أدّى إلى أن يتعرف بعضنا على بعض.

ـ لاأمتلک حبّا ولا هوی سوی شوقی إلیک وهو یکفینی. ونفحتک القدسیةهی شغلُ قلبی الشاغل.

ـ آیــات جمالک الحقیقیة أمامنا، وشــمعة أنوارک تبحــث عمن یعکس نورها؛ فهل هناک من کلمة لبیدل یفوه بها، فأنت الذی عرفت دون أن یبحثوا عنک.

یقول دشتی: «إن التجرد بمثابة عطر الورود یفوح من ثیابه، والسالک یرید أن یصبح کالعنقاء بلا عنوان، کی یتمکن من الوصول إلی جلالته ووسعة عرشه لا منتهی لها بحیث مئات الجبال کالطور تهنّیء برماد فراشــة ظهرت حول نور، تشعشع من شجرة الطور.» (دشتی، ۱۳۶۴ش: ۱۸)

یری علی دشتی أن دیوان بیدل بمنزلة کتاب «الصراع مع الشیطان»، لاستفان زویک، کتــاب صغیر الحجم کبیر الفائدة یقوم فیه مؤلفه بدراســة لثلاثة مــن المفکرین الفنانین فی ألمانیا، وهم نیتشــه، وهولدرلن، وکلایســت، قائلا: «کأن فــی داخل هؤلاء الفنانین الثلاث، شیطانا کامنا یجبرهم علی الکتابة والإبداع دوما وهذا تعبیر للعبقریة حیث یجبر الإنسان نفسه علی تحمل المشاق، والآلام للکدح المستمر.» ویضیف: «هناک الکثیر من المبدعیــن والفنانین ظلوا منقادین لقرائحهم، وآرائهم، وتحکم علیهم أهواء النفس بحیث لا یمکنهم السیطرة علیها. یخضع کتاب أمثال غوغن، ولوتروک، وداستایوسکی، وبودلر، وکافکا، ورامبو لهذا الرأی، کما قال مولانا جلال الدین الرومی:

موج های ســخت طوفان های روح　　　هست صد چندان که خود طوفان نوح

ما یحدثه طوفان الهوی یفوق مئات المرات ما أحدثه طوفان نوح.

هذه المحاولات تکتســی أخیرا بکســاء الشــعر، و یتم ثبتها فی دواوین شعراء کبار أمثال: «دیوان شــمس، ودیوان صائب، ودیوان بیدل الشــاعر الذی تصدّر قائمة الشعراء الصوفیة بعد مولانا فی شوقه وتلهفه العرفانی.» (دشتی، ۱۳۶۴ش: ۲۱)

فغزلیات بیدل العرفانیة تُقرّر أن العالم انعکاس للجمال الأزلی، ویقدم هذا الشاعر فی تلک الغزلیات أجمل آرائه اللاهوتیة حول محور التوحید:

که دم زند ز من وما، دمی که ما تو نباشی　　　بدین غرور که ماییم، از کجا تو نباشــی

ازل به ياد تو باشـــد، ابد دل كه خراشد　　　كه بود وكيست؟ گر آغاز و انتها تو نباشی

من وتو، بيدل ما را به وهم چند فريبد؟　　　منی جز از تو نزيبد، تويی چرا تو نباشی

ـ مــن الذی يمكنه أن يتحــدث عن وجوده عندما لم يكن وجــوده نيط بوجودک، وكيف يمكن إنكارک بعد إثبات أنانياتنا بهذا التبختر؟

ـ فالأزل يتذكّرک، والأبد لن يصله أحد، فأنت الذی كنت فی البدء والختام.

ـ يـــا بيدل لاتضلــک الكثرة عن الوصول، لأن أجزاء هذه الكثـــرة تعود إلی الحقيقة المطلقة.

يقول دشـــتی فی كتابه نظـــرة إلی صائب: «هذا الغزل العرفانـــی لبس ثوب الغزليات الغنائية، والشاعر يغازل الحبيبة الأزلية إذ يقطع أودية الخيال، ويسافر إلی العوالم المطلقة ثم يقفل راجعا إلی عوالم المحسوسات، وهكذا تطير رؤاه فی الآفاق المجهولة للخيال.» والأزل والأبـــد مصطلحان، لهما مفاهيم انتزاعية، وتمّ وضعهما لعجز الإنســـان لأن الله لا بدء له ولا نهاية.

والمزاعـــم الباطلة التی تتجلی فی الكثرة، والأنانيـــات لاتخدع بيدل، إذ يری جميع هـــذه المظاهر فانية فی الوجود المطلق. فضمير «أنـــا» يعنی «أنت» وأنت يعنی الحقيقة المطلقة.

رفت آن نشأه ز يادم، به فسون من وتو　　　برد آن هوش ز مغزم، ألم خلد و جحيم

حلقه ام كرد سجود در يكتايی خويش　　　حيرت آورد به هـــم دايره علم و عليم

ـ سحرتنی الأنانيات، ونسيت السكر، وطار عن مخيلتی ألم الخلد والجحيم.

ـ والعبودية المطلقة لذاته تعالی، حيّرتنی بحيث لم أميّز بين العلم والعليم.

فقـــد ظهر بيدل فی هذين البيتين وكأنه مســـحور، أصابته الدهشـــة وعلی حدّ تعبير دشتی: «يتيه فی منحنيات خيالاته، وظنونه وهنا يفک الارتباط بين بيدل وصائب.»

ما الغرض من تلک السّكرة؟ ليست هی إلا الوحدة الإلهية التی تجمع جميع الصفات والأسماء، ويكمن فيها كل أجزاء الوجود، سواء الغيب أو الشهادة. وسحر الأنانيات ليس إلا خديعة، ويجب أن لا يسدّ مسدّ السّكرة الأولی، وكما قال مولانا:

ز مـــا شـــد مســـما و أســـما پديد   در آن نشأه كان جا من و ما نبود

ظهر المسمّى والأسماء بواسطتنا وفى تلك السّكرة لم تكن الأنانيات.

ولهذا وقع الشاعر فى شرك الحيرة، ورأى العلم والعليم واحدا.

وفى غزل آخر تظهر تصورات الشـــاعر اللاهوتية بشكل آخر، تلك التصورات التى تيسر لها الجنوح فى أعماق ضمير الشاعر:

با هيچ كـــس حديث نگفتـــن نگفته ام   در گوش خويش گفته ام ومن نگفته ام

موسى اگر شنيد هم از خود شنيده است   إنّـــى أنـــا اللهى كه بـــه أيمـــن نگفته ام

ـ لم أبح لأحد ما بالأســـرار الإلهية ، فطالما همســـت بها فـــى أذنى ولكننى ما فُهتُ بها.

ـ وإذا ســـمع موســـى خطاب «إنّى أنا الله» فهو لم يسمع عن الآخر، إنما سمع ذاك النداء من أعماق قلبه.

والبيت الثانى يشـــير إلى آية فى القرآن الكريم عندما رأى موســـى نارا على الشجرة وسمع هذا الخطاب: «إنى أنا الله» والشاعر يقول إن موسى لم يسمع الخطاب من شخص آخر بل كان نداء قلبه.

والبيت الأول يشير إلى الحديث الشريف: «من عرف الله كلّ لسانه.» وهذا المضمون ورد كثيرا فى الأدب الفارسى:

هر كه را اسرار حق آموختند   مهر كردنـــد وزبانش دوختند

من عرف أسرار الحق عيّ لسانه وعجز من أن يبوح بها.

ونشـــاهد أحيانا بعـــض الغزليات فى ديـــوان بيدل تخلو من الحماس الذى يســـيطر على معظم أشـــعاره، وتميل إلى البســـاطة وهى بالرغم من بساطتها لون من ألوان الثناء والتوحيد.

النتيجة

تعتبـــر الهند مأوى الإيرانييـــن ودارهم الثانية، وهناك مشـــتركات ثقافية ولغوية بين

الأمتین الهندیة والفارسیة، کانت رائجة فی شبه القارة لفترة طویلة، انتقلت إلی تلک الدیار عن طریق الأدباء والمؤرخین الإیرانیین. والأدب الفارسی وجد مرتعا خصبا فی الهند حیث ظهر أدباء وشعراء عکفوا علی الأدب الفارسی ولاسیّما الشعر، منهم بیدل دهلوی الذی أصبح قطبا من أقطاب الشعراء المتصوفه وبرع فی الشعر العرفانی بحیث لانری بعد مولانا جلال الدین الرومی، له مثیلا فی هذا اللون من الشعر. وصبّ بیدل معانیه العرفانیة فی غزلیاته المعقدة والعاصیة علی الفهم، بحیث یصعب علی الباحثین الوصول إلی مغزی کلامه إلا بالاستعانة من التراث الصوفی الخالد فی شعر المتصوفة السابقین.

المصادر والمراجع

حسینی، حسن. ۱۳۶۷ش. *بیدل سبهری وسبک هندی*. تهران: سروش.

دشتی، علی. ۱۳۶۴ش. *نگاهی به صائب*. تهران: اساطیر.

دهخدا، علی اکبر. لاتا. *لغت نامه دهخدا*. تهران: مؤسسه لغت نامه دهخدا.

رسولی دریا گشت، محمد. ۱۳۵۴ش. *صائب وسبک هندی*. تهران: کتابخانه مرکزی اسناد دانشگاه تهران.

السعید جمال الدین، محمد؛ وأحمد حمدی السعید الخولی، ومحد السعید عبدالمؤمن. ۱۹۷۵م. *دراسات ومختارات فارسیة*. مصر: دار الرائد العربی للطباعة والنشر.

سلجوقی افغانی، صلاح الدین. ۱۳۴۳ش. *نقد بیدل*. هند: دبوهنی دزدات.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۶ش. *شاعر آیینه‌ها* (بررسی سبک هندی وشعر بیدل). تهران: آگاه.

فتوحی، محمود. ۱۳۸۶ش. *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

لاهوری، اقبال. ۱۹۹۳م. *کلیات اقبال نشر وحید قریشی*. لاهور: آکادمی پاکستان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

التأثيرات الغربية والشرقية فى أدب الأطفال عند نسيم شمال
(گلزار ادبی نموذجا)

إيناس محمد عبدالعزيز[*]

الملخص

گلـزار ادبی (الروضة الأدبية) عبـارة عن مجموعة من الحكايات التى نظمها نسـيم شـمال فى قالب المثنـوى، يبلغ عددها ثلاثة وثلاثين مثنويا.وقد اعتمد شـاعرنا فى نظم هذه الحكايات على الكلمات السـهلة اليومية، فمن المعروف أن اللغة تلعب دورا مهمـا فى الأدب الموجه للأطفال، فاللغة المناسـبة لهم هى اللغة السـهلة البعيدة عن التكلـف الخاليـة من التعقيدات، والتـى يمكن أن توصل الأفكار إلـى عقول الصغار بسهولة ويسر. لذلک ابتعد شاعرنا عن الألفاظ الفصحى المعقدة والمجازية والتعبيرات الغامضة التى يصعب على الطفل فهمها، كما ابتعد عن الألفاظ العامية والألفاظ السوقية المبتذلة حتى لايتعود عليها الطفل، ويحقق هدفه التعليمى وهو رفع مستوى لغة الطفل دون عسـر فى القهم، وكذلک ليضفى على شـعره قدرا من الرسمية والكلاسيكية، كما أضفى على حكاياته سـمة الجدية وليس الهزل أو السـخرية، باستثناء حكاية واحدة بعنوان (الأصلعان) يمكن أن نرى فيها عناصر موجزة للسخرية، وهذه الحكايات كانت تعليمية من الدرجة الأولى ولم يعتمد فيها على الرمز الهادف إلى الأوضاع السياسـية والاجتماعية والدينية، كما هو واضح فى ديوانه إلا فى ست حكايات.

الكلمات الدليلية: نسيم شمال، گلزار أدبی، الأطفال، الأدب.

*. أستاذة مساعدة بجامعة القاهرة.
Enas2006@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١هـ . ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/١١هـ . ش

المقدمة

تعد أغلب أشعار هذا الكتاب ترجمة أو اقتباسا لأشعار لافونتين وفلوريان، يقول نسيم شمال في مقدمته لهذا العمل: «لقد استنبطت أغلب هذه الحكايات من قصص لافونتين وفلوريان، وهما من الكتاب الفرنسيين المشهورين في كل أنحاء أوربا.»

لكن ليس معلوما كيف حصل على قصص لافونتين وفلوريان وبأية لغة اطلع عليها، لكن هناك احتمال كبير أنه تعرف عليها من خلال الترجمات، سواء عن طريق جريدة ملا نصرالدين، أو عن طريق الجرائد الأخرى التي كانت تأتي من باكو ومدن القوقاز الأخرى إلى رشت، و تصل إلى أيدي المفكرين والمثقفين الإيرانيين، لكن الأمر المفروغ منه هو أن السيد ميرزا حسن خان نائب المعارف في جيلان قد ساعد شاعرنا في عمله هذا، على حد قوله في مقدمة الكتاب: قبل إنهاء الحديث لابد من توجيه الشكر إلى صديقي الغالي العظيم ، العالم الذكي، الأديب البارع السيد ميرزا حسن خان نائب العلوم في جيلان أدام الله عطاءه الذي لم يضق بمساعدتي في اختيار الكتاب.

وعلى الرغم من تأثر شاعرنا بلافونتين وفلوريان في نظم أشعار هذا الكتاب فإن هذا لم يجعله يغفل الأدب الفارسي والعربي والإغريقي، ولذلك سنحاول الإشارة إلى الحكايات المماثلة لحكايات نسيم شمال في مصادر أخرى:

عنوان الحكاية عند نسيم شمال	حكايات مشابهة في مصادر أخرى
گرگ وبره (الذئب والحمل)	أيسوب: أنت دائما على خطأ. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص ٣٧. لافونتين: الذئب والحمل. الكتاب الأول. محمد عثمان جلال. الذئب والخروف ص ١٠ – ١١.
آهو ومو (الغزال وشجرة العنب)	لافونتين: الغزال وشجرة الكرمة. الكتاب الخامس محمد عثمان جلال: الكرمة والأيل ص ٦٦– ٦٧.

شير وموش (الأسد والفأر)	أيسوبوس: الصياد والأسد. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٥٨. لافونتين: الأسد والفأر. الكتاب الثانى محمد عثمان جلال: السبع والفأر ص ٧٣.
خاركش ومرگ خواستن از خدا (الحطاب وطلب الموت من الله)	أيسوبوس: الرجل والموت. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص٣٢ – ٣٣. أمثال لقمان الحكيم: الإنسان والموت ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٣٤. لافونتين: الموت والحطاب. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الموت والحطاب ص ٤٣.
حيوانات طاعون زده (الحيوانات المصابة بالطاعون)	لافونتين: الحيوانات المحمومة. الكتاب السابع محمد عثمان جلال: طاعون الوحوش ص ٣٩ – ٤٠.
بچه موش (الفأر الصغير)	لافونتين: الديک والقط واالفأر. الكتاب السادس محمد عثمان جلال: الفأر والديک والقط. ص ٢٠.
بلبل ومور (البلبل والنملة)	أيسوب: النملة والخنفساء. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٨٣. أيسوبوس: النملة والقبرة. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص٨٥. سعدى الشيرازى: البلبل والنملة. رسائل نثرية، المجلس الأول. الكليات ص ٩٦٨. لافونتين: البلبل والنملة. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الصرار والنملة ص ٤.
كلاغ وروباه (الغراب والثعلب)	أيسوب: الغراب والثعلب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص ٢٩. لافونتين: الغراب والثعلب .الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الغراب والثعلب. ص ٥.

دو قاطر (البغلان)	أيسوب: ليس عندى ما أخسره. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص ٦٨. لافونتين: البغلان. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: بغلة الأثقال وبغلة المال. ص ٧.
خر وتوله سگ (الحمار والجرو)	أيسوب: اعرف حدودک. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص٧٣. لافونتين:.الكتاب الرابع محمد عثمان جلال: الحمار وصاحبه. ص٢٤ – ٢٥.
اعضاى بدن انسان (أعضاء جسم الإنسان)	أيسوب: المعدة أم الأقدام. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٨٦. أيسوبوس: مناظرة المعدة والأقدام. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٩٧. أمثال لقمان الحكيم: البطن والأقدام ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٩٨. لافونتين: المعدة والأعضاء. الكتاب الثالث محمد عثمان جلال: المعدة والأعضاء ص ٩٣.
پدرى با پسرش (أب وابنه)	لافونتين: الطحان وابنه والحمار. الكتاب الثالث. محمد عثمان جلال: الطحان وابنه والحمار. ص ١٢٨ – ١٢٩. إبراهيم العرب: الحارث وزوجته والجحش. ص ٩٨ – ٩٩. لطيفه هاى ملا نصر الدين: ص ٩٤ – ٩٥.
شتر وقوچ وگاو (الجمل والكبش والثور)	جلال الدين الرومى: الجمل والثور والكبش. المثنوى المعنوى. مج ٦ ص. سندباد الحكيم. الذئب والثعلب والجمل. ترجمة أمين عبدالمجيد بدوى. ص٨٣.
كور وچلاق (الأعمى والقعيد)	فلوريان: الأعمى والقعيد. الكتاب الأول

پادشاه وچوپان (الملک والراعی)	فلوريان: الملک والراعيان. الكتاب الأول إبراهيم العرب: الملک والراعيان. ص ١٤ – ١٥.
ماهی سیم (السمكة)	فلوريان: السمكة. الكتاب الأول إبراهيم العرب: السمكة. ص ٥٠ – ٥١.
گربه وآيينه (القط والمرآة)	فلوريان: القط والمرآة. الكتاب الأول إبراهيم العرب: الهر والمرآة ص ٥٥.
ما ومن (نحن وأنا)	أيسوب: الشريک. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص ١٠٠. فلوريان: المسافران. الكتاب الأول. إبراهيم العرب: السائحان. ص ٨٥ – ٨٦.
شير ودو گاو (الأسد والثوران)	أيسوبوس: الأسد والثوران. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص٤٦.
فيل وپشه (الفيل والبعوضة)	أيسوب: قليل الشأن. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٨٢. أيسوبوس: بعوضة وثور. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ١١٠. أمثال لقمان الحكيم: بعوضة وثور ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص١١٠. فريد الدين العطار: البعوضة والشجرة. فی المقالة الثالثة عشرة فی منظومة مصيبت نامه.
شير وپلنگ وروباه (الأسد والنمر والثعلب)	أيسوب: الأسد والدب أو حصاد بلا تعب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٣٠.
شتر وخر (الجمل والحمار)	إبراهيم العرب: الجمل والحمار. ص ٩٨ – ٩٩.
دو كچل (الأصلعان)	فلوريان: الأصلعان. الكتاب الخامس
دروغگو (الكاذب)	تشبه من حيث المغزى حكاية طلب النجدة عند أيسوب ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام ص ١٠٩.

گربه وقالب پنير (القطة وقالب الجبنة)	تشبه من حيث المغزى حكاية الحمل والذئب والليث عند إبراهيم العرب ص ١٥.
گرگ واردک (الذئب والبطة)	-
پلنگ وگربه (النمر والقطة)	-
اسب وسگ (الحصان والكلب)	-
كچل (الأصلع)	-
خانه (البيت)	-
راست ودروغ (الصدق والكذب)	-

بناء على هذا الجدول هناک حكايات مشـتركة بين نسـيم شمال وعدد من الكتاب والشعراء الغربيين والشرقيين، كان قد تأثر بهم خلال نظمه لحكايات كتابه (گلزار ادبی وهم: لافونتين، وفلوريان، وأيسـوب، ومولانا جلال الدين الرومى. لكننا هنا سـنكتفي بإجراء موازنة بينه وبين لافونتين.

نسيم شمال ولافونتين

واضح من الجدول السـابق أن هناک اثنتى عشـرة حكاية مشتركة بين نسيم شمال ولافونتين، الذى يعد «أشـهر من أدخل إلى الآداب العالمية الحديثة القصص على لسان الحيوان وأعطاه أبعادا شـعرية ودرامية جديدة، وجعله ملائمـا لروح العصر، فى الوقت الذى ربطه بكل تراث القدماء، من قبل أيسوب الإغريقى، ولقمان الشرقى وفيدر اللاتيني وبيدبا الهندى من خلال الترجمة الفارسية للنص العربى لابن المقفع.»

رغم تأثر لافونتين بحكايات القدماء، لكنه اتخذ لنفسه نهجا فى صياغتها، فقد تجنب الجانب الحكمى والوعظى الواضح فى حكايات أيسوب، وقد يرجع ذلک إلى أنه «كان يرى الحكاية الخلقية على لسـان الحيوان ذات جزأين يمكن تسـمية أحدهما جسـما والآخر روحا فالجسم هو الحكاية، والروح هو المعنى الخلقى، ولكى يشف الجسم عن الـروح لابد من إجـادة تصويره تصويرا يثير كل ما للروح مـن خصائص. ولذا حرص

لافونتين على توافر المتعة الفنية فى حكايته، بحيث يصور فى شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية، ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التى تتوارد لتوضيح الفكرة العامة، حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره، وبذلك تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الفنى واضحة من تلقاء ذاتها.»

كما تخلى لافونتين غالبا عن الأحداث الاستطرادية التى لاتخدم الحكاية ولاتساعد على تطور الحدث، كالحكايات الفرعية المتداخلة كما فى حكايات كليلة ودمنه، ومن الممكن اعتبار بعض حكايات لافونتين ضربا من القصة القصيرة؛ لأنها غالبا تدور حول حادثة واحدة أو موقف واحد أو حالة نفسية أو شعورية فى لحظة ما، وتعتمد على السرد أو الحوار، وشخصياتها قليلة، أما أحداثها فمرتبة ترتيبا منطقيا، تتسم بالوحدة والترابط النصى فى سياق يشكل مقدمة وعقدة وحلا يخلو من المغزى، حيث يترك للقارئ استنتاجه، وهذا يدل على انتقال الحكى الشعبى على يدى لافونتين إلى قص فردى له خصائصه الأسلوبية الجديدة، مما يعنى أن لافونتين قد بلغ بهذا الجنس الأدبى أقصى ما قدر له من كمال فنى وبرع فيه، مما جعله مثالا يحتذى به، وحاكاه الكثيرون من الآداب المختلفة، من بينهم شاعرنا نسيم شمال الذى كان من الممكن أن يرجع إلى تراثه الممتلىء بهذا الجنس الأدبى والذى يعد أحد مصادره، إلا أنه أعجب بأسلوب لافونتين وتأثر به. لكن لتوضيح مدى الاتفاق والاختلاف بينهما فى كيفية تناول الاثنتى عشرة الحكاية المشتركة بينهما سنركز على ثلاثة محاور على النحو التالى:

أ. مقدمات الحكايات:

تبين لنا من خلال الاثنتى عشرة الحكاية أن لافونتين كان قد اعتمد على ثلاثة أنواع للمقدمات، النوع الأول وهو المقدمة التعريفية التى تبدأ بتقديم أبطال الحكايات، وهى الأكثر استخدامًا عند لافونتين، مثال حكاية (الغزال وشجرة الكرمة)، وحكاية (الموت والحطاب)، وحكاية (الحيوانات المحمومة)، وحكاية (الديك والقط والفأر)، وحكاية (البلبل والنملة)، وحكاية (البغلان)، وكذلك حكاية (الثعلب والغراب) التى بدأها قائلاً:

- السيد غراب على فرع الشجرة.

- يمسك بمنقارة قطعة الجبنة.

والنوع الثانى هو المقدمة التمهيدية التى يوضح من خلالها الشاعر استراتيجية الحكاية ومغزاها، حيث تتضمن العبرة والعظة، وهذا النوع من المقدمات يشبه مقدمات الحكايات فـــى كليلة ودمنة، على ســبيل المثال حكايـــة (الذئب والحمل)، التـــى يبدؤها لافونتين قائلا:

- منطق الأقوى دائما هو الأفضل.

- وســـنوضــح ذلـــک حـــالا.

كما بدأ (حكاية الأسد والفأر) قائلاً:

- يجب أن يساعد بعضنا بعضا قدر استطاعتنا.

- فغالـــبا ما تحـــتاج إلـــى الأصـــغر مـــنک.

- مـــن هــذه الحقيقة حكاية اثنين يشكلان الواقع

- والأمـــثلة علـــى ذلـــک كثـــيـــرة.

والنوع الثالث هو المقدمة التأصيلية التى يسوق الشاعر من خلالها قضية ما أو يطرح موقفــا ما، ثم يعززه بحكاية تعد بمثابة حكاية تمثيلية؛ لأنها تقوم مقام الشاهد أو المثل، مثال حكاية (الطحان وابنه والحمار)، ومقدمتها طويلة على النحو التالى:

- إن اختراع الفنون حق لمن لهم السبق،

- فنحن مدينون لليونان القديمة بهذه الأسطورة الأخلاقية.

- فهذا الحقل لايمكن أن ينبت.

- ولايستفاد من نبته إلا بعد مرور آخرين فيه.

- كل يوم يمر يهتدى كتابنا إلى اكتشاف جديد.

- الآن أريد أن أقص عليک شيئا قد تم إبداعه

- وقد نقله فى الماضى ماليرب إلى صديقه راكان.

- هذان الخصمان لهوراس وورثة لير.

- وهما تلميذان لأبوللو وأستاذينا حتى نحسن القول.
- تقابلا ذات يوم بمفردهما بدون شهود.
- وقد تبادلا أفكارهما واهتماماتهما.
- وهكذا بدأ راكان كلامه: أريد أن تقول لى هذا،
- فأنت على علم كامل بكثير من الأمور الحياتية،
- وأنت الذى تخطيت كثيرا من الصعاب.
- والذى تدرك كل شيء فى هذه السن المتقدمة.
- ما القرار الذى يجب أن أتخذه؟ لقد حان الوقت للتفكير.
- فأنت تعرف قدراتى وموهبتى ونشأتى.
- هل أقيم فى القرية؟
- وأتولى عملا فى الجيش أم أقبل العمل فى البلاط؟
- كل شيء فى الدنيا ممزوج بالمرارة والعذوبة.
- للحرب لذتها وحلاوتها، وللزواج قلقه واضطرابه.
- إذا اتبعت ما أهواه، لعرفت بكل سهولة إلى أى هدف يجب أن أتجه؛
- لكنى لست وحدى، فلدى أسرة وبلاط وشعب يجب إرضاؤهم
- رد ماليرب: إرضـاء الجميع أمـر صعب.
- والأفضل قبل أن أرد عليك أن تنصت جيدا لهذه القصة:
- قرأت أنه فى أحد الأماكن كان يوجد طحان وابنه.

وكذلك مقدمة حكاية (الأعضاء والمعدة) لكنها مقتضبة إذا ما قورنت بالمقدمة السابقة حيث يقول لافونتين:

- كان لابد لى بحكم موقعى
- أن أكون قد بدأت عملى
- وعندما رأيته
- كانت المعدة هى الصورة التى أمامى

أما نسـيم شـمال فكان دائما يفضل المقدمة التعريفية، على سبيل المثال يبدأ حكاية (الغراب والثعلب) قائلا:

- كان هناك غراب أحمق وتعيس يملك عشا على غصن شجرة.

بينما بدأ حكايته (الذئب والجمل) قائلاً:

- رأى ذئب مجنون ومؤذٍ ومندفع (متهور) حملاً عند مجرى الماء.

وبدأ حكاية (الأسد والفأر) قائلاً:

- انطلق فأر كالسهم من أحد الثقوب وهرب من قبضة الأسد.

وبدأ حكاية (أب وابنه) التي تعد محاكاة لحكاية (الطحان وابنه والحمار) قائلا:

- في الشارع كان يسير أب مع ابنه وبرفقته حماره.

ب. نهايات الحكايات:

كان لافونتين غالبا يسـدل سـتار حكاياته دون ذكر المغزى، معتمدا- كما ذكرنا من قبـل- على إجادة تصويره للأحـداث لكي تعبر عن المعنى بذاتها، على سـبيل المثال حكاية (الغراب والثعلب)، حيث ختمها قائلا:

- شعر الغراب بالخزي والعار مما حدث.

- وأقسم- وإن كان متأخرًا بعض الشيء- أنه لن ينصت للمتملقين

وختم حكاية (البغلان) قائلاً على لسان البغل حامل البرسيم:

- إذا لم تكن قد خدمت طحانا مثلي

- ما كنت متعبا هكذا.

وأنهى حكاية (الحمار والجرو) قائلاً:

- على الفور بدل الحمار ألحانه

- وهكذا انتهت الكوميديا.

كما ختم حكاية (الأعضاء والمعدة) التي تعد تمثيلية، قائلا:

- قد رآهم مينوس

- يشبهون الأعضاء
- وبهذه الأسطورة الأخلاقية
- أعادهم إلى أعمالهم.

لكن على الرغم من ذلك كان لافونتين أحيانا يختم بعض حكاياته كأيسوب بذكر مغزى الحكاية الذى يشتمل على الوعظ والحكم. وهذا يدل على عودة لافونتين فى بعض الأحيان إلى تقنية الحكى الشعبى من حيث ذكر المغزى، لكن هذا لايظهر كثيرا عنده، على سبيل المثال (حكاية الديك والقط والفأر) التى ختمها قائلاً:

- حاذر ما دمت حيا
- لاتحكم على الناس من مظهرهم

وكذلك حكاية (الطحان وابنه والحمار) التى تعد تمثيلية فقد اشتملت نهايتها – التى تعد إجابة على السؤال الذى طرح فى بدايتها– على وعظ، وهى على النحو التالى:

- وأما أنت فلتتبع المريخ أو الحب أو الملك.
- اذهب واجر واستقر فى الولاية.
- تزوج أو اعتكف أو التزم صنعة أو عملا فى الحكومة.
- لايمكن إغلاق أفواه الناس، فأى شخص سيقول شيئا، فلا تتردد فى هذا الشأن.

أما نسيم شمال فكان على عكس لافونتين، غالبا ما اعتمد على تقنية الحكى الشعبى وأنهى حكاياته بحكمة ووعظ تعليمى أو أخلاقى، باستثناء حكاية (الغراب والثعلب)، فقد أسدل ستارها دون وعظ قائلا:

- غاص الغراب الصغير فى الغم وأقسم بجرأة شديدة
- أنه لن يسمع مرة أخرى كلام أحد وخاصة المتملقين الأخساء

ج. مغزى الحكايات:

كان لافونتين غالبا لايذكر مغزى الحكاية، بل كان يترك للقارئ استنتاجه، وإذا ما ذكره فكان ذكره يأتى إما فى مقدمة الحكاية وخاصة المقدمة التمهيدية كما فى حكاية

(الذئب والحمل) وحكاية (الأسد والفأر) وحكاية (الحمار والجرو) وإما أن يرد فى نهاية الحكاية مثل حكاية (الموت والحطاب)، وكذلک حكاية (الديک والقط والفأر)، أما نسيم شمال فغالبا ما كان يذكر مغزى الحكاية فى نهايتها.

بعد دراسة الحكايات تبين أن نسيم شمال اتفق مع لافونتين فى مغزى بعض الحكايات، مثل حكاية (الغراب والثعلب)، حيث أكد كل منهما ضرورة عدم الإنصات للمتملقين، وحكاية (الفأر الصغير) التى تقابل عند لافونتين (الديک والقط والفأر)؛ حيث اتفق الاثنان على ضرورة عدم الانخداع بالمظاهر، وفى حكاية (الغزال وشجرة الكرمة) أكد الاثنان أهمية الاعتراف بالجميل، أما فى حكاية (الحمار والجرو) فقد دعا كلاهما إلى ضرورة عدم تجاوز الحدود وضرورة تقدير كل شخص لإمكانياته. وفى حكاية (أب وابنه) التى تقابل عند لافونتين (الطحان وابنه والحمار) فقد أكد الاثنان ضرورة عدم الإصغاء لثرثرة الناس، لأنه لا جدوى منها، وأخيرا حكاية (الموت والحطاب)، حيث يختمها لافونتين قائلاً:

– الأفضل أن نعانى ونتألم بدلا من أن نموت

– هذا هو شعار بنى آدم فى هذا العالم

أما نسيم شمال، فقد ختم الحكاية قائلاً:

– أى إنسان فقير، مريض، عجوز لايشبع من الحياة

– ففى ظلمات سكرات الموت ينتظر نور جمال الحياة

أما حكاية (الذئب والحمل) فقد اعتمد نسيم شمال ولافونتين على الرمز فى مغزاها ذى المنحى السياسى، وقد عبر كل منهما عنه بأسلوبه، فلافونتين ركز على أن منطق القوة صار هو المفضل مما أدى إلى شيوع الظلم، فيقول:

– منطق الأقوى دائما هو الأفضل.

– وسنوضح ذلک حالا.

– مزقه الذئب وأكله

- دون أن يتحرى الدقة

أما نسـيم شـمال فقد أكد أن البقاء للقوى وليس للضعيف، فكل من لايتمتع بالقوة يذل ويقتل، فيقول:

- كان الحمل الضعيف ينشد بنواح هذا الكلام تحت أسنان الذئب.

- كل ضعيف ذليل، والقوة أكبر دليل على ذلك.

عـلاوة على الحكايات السـابقة، هنـاك حكاية بعنوان (البغـلان) أكد لافونتين من خلالها ضرورة عدم تجاوز الحدود والتزام كل شخص بعمله، فيقول البغل حامل البرسيم لصديقه فى نهايتها:

- إذا لم تكن قد خدمت طحانا مثلى

- ما كنت متعبا هكذا

أما أيسـوب الذى كانت حكايته بعنوان (ليس عندى ما أخسره) فقد أكد من خلال مغزاهـا أن الفقير المتواضع يعيش آمنا، أما الغنى فهو يعيش على حافة الخطر دائما.لكن نسيم شمال جمع بين كلا المغزيين، وقال على لسان البغل حامل البرسيم:

- ماذا فعلت بالمال والسلطة، السلامة فى فقر الصاحب

- عندما تجاوزت حدودک تجرعت الألم والمرارة.

فـى النهاية نود أن نقول إن نسـيم شـمال رغم اتفاقه مع لافونتيـن غالبا فى مغزى الحكايات، فإنه لم يكن مترجما حرفيا، بل يمكن أن نقول إنه بعد أن استوعب موضوع الحكايات صاغها بأسـلوبه وانتقل من مجرد الترجمة الجافـة التى تلزم الأصل بطريقة حرفيـة إلى موضوع جديد، والدليل على ذلک وجـود حكايات موجزة لديه فى حين أنها تتسـم بالإسـهاب عند لافونتين، مثل حكاية (أب وابنه) التى تقابل عند لافونتين- كما ذكرنا- حكاية (الطحان وابنه والحمار)، هذا فضلاً عن اختلاف أسـلوبيهما وطريقة تصويرهما للحكاية، ولذلک سـوف نذكر ترجمة حكاية (الفأر الصغير) لنسـيم شـمال ومقابلهـا عنـد لافونتين وهى بعنـوان (الديک والقط والفأر) مثـالا على اختلافهما فى تصوير الأحداث، أمـا مغزى الحكاية فرغم أنهما اتفقا عليه وهو ضرورة عدم الانخداع

بالمظاهر، فإن نسـيم شـمال قد استعان فيه بالرمز بهدف توضيح وضع بعض الناس في بلاده.

أولا. ترجمة الحكاية عند لافونتين:

- فأر صغير مازالت خبراته محدودة.
- كاد أن يقع في الفخ.
- فحكى لوالدته الحكاية على النحو التالي:
- عبرت الجبال التي تحيط بهذا البلد
- وقمت باجتيازها كفأر شاب
- يسعى في الفضاء الواسع لكسب رزقه
- وقعت عيني على اثنين من الحيوانات
- أحدهم لطيف، وظريف وطيب القلب
- والآخر ماكر وخبيث وحائر
- لديه صوت خارق وقاسٍ.
- على رأسه قطعة لحم.
- كان لديه شيء يشبه المخلب وكان يرفع نفسه في الجو،
- كالذي يريد أن ينهض للطيران.
- وله ذيل من الريش الملون الكثيف.
- هذا هو الديک الذي كان فأرنا يريد
- أن يصوره لأمه.
- كأنه الحيوان الذي أتى من أمريكا.
- قال: إنه قاتل وبرفرفة أجنحته
- كان يحدث ضجيجا وضوضاء
- ورغم فضل الله وما أتمتع به من شجاعة،
- لكني هربت من شدة الخوف.

- ولعنته من كل قلبى.
- فلو لم يكن موجودا لاستطعت التعرف على هذا الحيوان اللطيف الصغير مثلنا.
- الذى لديه ذيل طويل ومتواضع.
- كان ينظر إلى بحياء لكن بعيون براقة محدقة.
- اعتقد أنه متعاطف جدا
- مع السادة الفئران، لأن لديه آذانا
- تشبه آذاننا.
- كنت أريد الاقتراب منه لكن الصوت المفاجئ
- جعلنى أهرب
- قالت الفأرة، يا بنى، هذا اللطيف هو القط
- الذى يخفى خلف طيبته الكذب والنفاق
- عكس من له صلة قرابة بك
- خبيث أراد أن يخدعك
- وعلى العكس تماما الحيوان الآخر
- فمن المستبعد أن يلحق بنا أى ضرر منه
- وربما يعد لنا فى يوم من الأيام طعامنا
- أما مطبخ القط فقائم على لحمنا
- حاذر ما دمت حيا
- ولا تحكم على الناس من مظهرهم

أما الحكاية عند نسيم شمال فهى على النحو التالى:

- ذات يوم خرج فأر صغير من الشق متجها إلى الصحراء الواسعة الرحبة.
- فوصل إلى سفح الجبل والمرج، فرأى هناك اثنين من الحيوانات.
- رأى قطة صغيرة كالعروس وخلفها ديک صغير.
- ولأنه لم يكن يعرف حبيبه من عدوه، عرض الفأر الوليد نفسه للخطر.

- حيث أراد أن يتجه نحو القطة ليصبح فريسة لخصمه.
- فتقدم الفأر اللطيف نحو القطة، لكن الديک صاح فجأة.
- وعندما رفرف الديک بجناحيه، خاف منه الفأر الصغير.
- وذهب إلى أمه الحنون، وقال رأيت اثنين من الحيوانات اليوم.
- الأولى ناعمة ورشيقة وجميلة، جسدها كالحرير.
- كانت عيناها الزرقاوان مثل عيناک، ووبرها ناعم مثل وبرک.
- والثانى كان على رأسه تاج أحمر، ولحيته حمراء ومخيف وقبيح الشكل.
- أردت أن أذهب نحو الأولى، فرفرف الثانى بجناحيه.
- ففرت خوفا منه واتجهت نحو شق الغار.
- عندما سمعت أم الفأر هذا الكلام، انهمرت الدموع من عينيها.
- وقالت يا وليدى الصغير إنک لم تعرف الفرق بين العدو والصديق.
- ذات العيون الزرقاء التى رأيتها أولا، اسمها قطة وهى عدوتک.
- القطة ماجنة، وهى عدوة الفئران.
- وذاک الذى رأيته قبيح الشكل هو الديک، وهو أفضل من الجميع.
- خلصک من القتل، فحذار يا عزيزى كل الحذر.
- لاتنخدع بظاهر الأشخاص، ولاتأكل شيئا من أيدى الأخساء.

والحكاية الثانية التى سوف نستشهد بها هى حكاية (البلبل والنملة)، لكننا لن نكتفى بذكر ترجمتها عند كل من لافونتين ونسيم شمال فحسب، بل سنذكر ترجمتها عند سعدى الشيرازى أيضا لنرى كيف عالجها كل واحد منهم، فرغم اشتراكهم فى أبطال الحكاية والحدث الرئيس فيها وهو انشغال البلبل بالغناء والرقص، بينما النملة اهتمت بجمع الحبوب، لكنهم اختلفوا فى طريقة سرد الحكاية وتصويرها، هذا فضلا عن اختلاف المغزى، فسعدى الشيرازى الواعظ الدينى قد أكد فى نهاية حكايته ضرورة أن يجتهد الإنسان بزراعة الطاعة فى مزرعة الحياة، ليظفر بالآخرة. أما لافونتين فقد أسدل الستار دون وعظ وترک للقارئ استنباطه، أما نسيم شمال فقد أكد ضرورة التعلم وأهمية العمل

خلال فترة الشـــباب؛ لينعم الإنســـان بحياة كريمة فى الكبر، وهـــا هو نص الحكاية عند سعدى الشيرازى:

روى أن بلبلا ابتنى له عشـــا على فرع شجرة فى روضة، واتخذت نملة صدفة أسفل تلك الشجرة لها موطنا، وأنشأت لأيامها العديدة مقاما ومسكنا وكان البلبل يقضى نهاره وليله وهو يحلق حول الروضة ويرجع على بربط نغماته الآسرة ترجيعاته، وكانت النملة مشـــغولة فى ليلها ونهارها بجمع النفحات، وقـــد انتفج البلبل بصوته فى جنبات الروض كان البلبل يكلم الورد رمزا وكان ريح الصبا يزجى بينهما غمزا. وحين كانت هذه النملة الضعيفة تشاهد دلال الورد وضراعة البلبل كانت تقول بلسان الحال: ماذا يتأتى عن هذا القيل والقال وسوف يجد الجد فى وقت تال، فلما انقضى فصل الربيع وكل موسم الخريف وحل الشـــوك محل الورد ونـــزل الغراب فى مقام البلبل، وأخـــذت رياح الخريف تهب والأوراق تتســـاقط من الأشـــجار، واصفر وجه الورق، وبردت أنفاس الهواء وجعل الدر ينتثر من رأس السحاب، والكافور ينتخل من غربال الهواء، دخل البلبل بغتة الروضة فلم ير لون الورد ولم يشم رائحة السنبل فخرس لسانه الحكاء فليس من وردة يرى جمالها ولاخضرة يشـــاهد كمالها، فضاقت طاقته لفقـــره وعجز إعجازه لفاقته فتذكر أن نملة فى آخر الأيام ســـكنت بأسفل هذه الشجرة وكانت تجمع الحبوب، فيرفع اليوم حاجته إليها ويطلب منها شيئا بسبب قرب الدار وحق الجوار.

ذهب البلبل الجائع من عشرة أيام إلى النملة يستجديها، قال: أيتها العزيزة إن السخاء دليل الســـعادة وأساس الســـيادة، وكنت أمضى عمرى العزيز بغفلة وكنت تقومين بجليل الأعمال وتكدســـين الذخائر فلو تكرمت على بنصيب منها، فقالت النملة: كنت فى الليل والنهار فى القيل والقال وأنا فى جهيد الحال؟ كنت تشـــغل نفسک بنضارة الورد ونضارة الربيع، ولم تكن تدرى أن لكل ربيع خريفا ولكل طريق نهاية.

فاســـمعوا أيها الأعزاء قصة البلبل وقيســـوا عليها حالكم واعلموا أن وراء كل حياة وعقب كل وصال فراقا وليس صفاء الحياة بلا ثمالة وأطلس البقاء بدون برد الفناء، فإن خطوتم فى طريق الطاعة قرأتم: {إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ} (الانفطار: ١٣) ولكم جزاء وإن

بسطتم رحلكم في ربع المعصية تلوتم: {وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ} (الانفطار: ١٤) لكم قصاصا، فلا تغفلوا في ربيع الدنيا كالبلبل واجتهدوا وبزراعة الطاعة في مزرعة الحياة؛ لأن الدنيا مزرعة الآخرة، فإن هبت ريح صرصر خريف الموت دخلتم شق القبر كالنمل بحبوب العمل الصالح، قال الحكماء لاتلبثوا عاطلين حتى إذا حلق نسر: {إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ} (الواقعة: ١) وبسط جناحي (ليس لوقعتها كاذبة) وقرع طبل (القارعة) وجاشت العقول من حرارة شمس القيامة وماجت القلوب من هيبة نفخة الصور كنت معذورا لانقض ظهر يد الحسرة بأسنان الحيرة فكان أمامك مثل هذا اليوم، واجتهدت لتحصل على الزاد أثناء هذه المهلة القصيرة وادخرت الذخيرة. وفي يوم القيامة تتحير ويتفكر خلائق الأرض وملائكة السماء، ويرتعد الأنبياء، ويرتغب الأولياء، ويرتعش المقربون والحاضرون.

- إذا خاطب الله في المحشر يا لقهر الأنبياء أين عذركم.
- فقل أجل ربي الستر عن وجه لطفك فللأشقياء أمل المغفرة.

فإن حصلت الزاد اليوم من مزرعة الدنيا طرحته بالغد في الجنة الباقية.

- فاز بقصب السبق من الدنيا من حمل معه نصيبا على الآخرة.

بينما الحكاية عند لافونتين على النحو التالي:

- كان البلبل يشدو
- خلال فصل الصيف
- لكنه فقد كل شيء
- عندما هبت الريح
- فلا يملك شيئا
- من الذباب أو الديدان
- ذهب باكيا من الجوع
- إلى جارته النملة
- يطلب منها أن تقرضه

- بعض الحبوب من أجل البقاء على قيد الحياة
- حتى الموسم الجديد
- وقال لها: قبل أغسطس وأقسم لها بشرف الحيوانات.
- سأرد لک الدين وفوائده
- النملة لاتقرض
- فالإقراض ليس من طبعها
- ماذا كنت تفعل فى فصل الصيف؟
- قال لها لهذا المفترض
- ليل نهار كنت أغنى
- ألا يرضيک
- تغنى؟ أنا سعيدة
- حسنا أرقص الآن
أما الحكاية عند نسيم شمال فهى على النحو التالى:
- كان هناک بلبل ثمل دائما يرقص على الأغصان المتشعبة فى فصل الربيع.
- وكانت هناک نملة تحمل الحبوب داخل جحرها من أجل الشتاء.
- وبسبب التفكير فى الشتاء انشغلت ليل نهار بجمع الحبوب وهى مفعمة بالسعادة.
- عندما مر فصل الربيع والخريف، ورفعت الشتاء رايتها على الصحارى والوديان.
- واختفى أى أثر للون الأخضر والبنفسجى فى الصحارى والبساتين إلا الثلج.
- صار البلبل العاجز أسيرا للثلج، ولم يعد قادرا على الحركة.
- فجاء يشحذ، وهكذا قال للنملة الضعيفة الصغيرة:
- اقرضينى بعض الحبوب، فالقرض ضرورى وقت الضيق.
- فردت عليه النملة: خلال فصل الربيع لماذا لم تفكر فى مثل هذا الوقت؟
- هكذا رد البلبل المغرد: كنت أرغب فى الرقص والغناء.
- أسعدت قلبى بالغناء، ولم أفكر فى الشتاء

– قالت له النملة الصداقة شيء، لكن الإقراض ليس من طبعي.

– أيها الصديق كل ما تريده اطلبه مني، لكن لا تقترض مني دون رهن.

– لقد قال لي ملا قلي عدة مرات، إذا كنت عاقلة فلا تقرضي مطلقا.

– الخلاصة وقع البلبل ومات حزنا لكنه حمل حسرته على الحبوب معه في القبر.

– يا عزيزي التقط السكر بشفاهك كالببغاء، واتعظ من ذلك البلبل وتلك النملة الصغيرة.

– انشغل بالعمل خلال فترة الشباب، وإلا صرت ذليلا وعاجزا في مرحلة الشيخوخة.

– لاتغفل التدريب والتعليم، واخش الجهل والفقر في مرحلة الشيخوخة.

– عندما يشحب وجهك ويبيض شعرك، ستصبح الحياة بلا جدوى.

– ليست الأسنان للشواء والطعام، وليس الرضا في وجود زوجة لك في البيت.

– ليس هناك معين للإنسان إلا العلم، ومؤنسك الوحيد هو أشرف الدين.

المصادر والمراجع

درويش، أحمد. ١٩٩٦م. *الأدب المقارن: النظرية والتطبيق*. ط ٣. القاهرة: دار الفكر الحديث.

بدوي، أمين عبدالمجيد. ١٩٨١م. *القصة في الأدب الفارسي*. بيروت: دار النهضة العربية.

إمام عبد الفتاح، إمام. ٢٠٠٣م. *حكايات إيسوب: دراسة وتعليق وترجمة*. مجلة القاهرة: العدد ١٥٣.

غنيمي هلال، محمد. لاتا. *الأدب المقارن*. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الحسيني، اشرف الدين. ١٣٧٥ش. *كليات سيد اشرف الدين گيلاني* (نسيم شمال) باهتمام احمد اداره چي گيلاني. تهران : انتشارات نگاه.

عاطف راد، مهدي. ١٣٨۴ش. *نسيم شمال: بنيادگر ادبيات كودكان در ايران*. شاعر مردم باهتمام: علي اصغر محمد خاني. تهران: انتشارات سخن.

درودیان، ولي الله. ١٣٨۴ش. *لافونتين وسيد اشرف الدين حسيني قزويني*. شاعر مردم باهتمام: علي اصغر محمد خاني. تهران: انتشارات سخن.

الغزل الصوفی عند ابن الفارض وجامی؛ دراسة نقدية مقارنة فی المضمون

محمد هادی مرادی*
فاطمة نصراللهی**

الملخص

إن الأدب المقارن من أهم الفروع الأدبية لأنه يعالج الصلات التاريخية الموجودة بين أدبين مختلفين، موضحا وجوه خلافهما وتشابههما. ويشترط فی هذا الحقل النقدی أن تكون لغة موضوع الدراسة مختلفة. تتطرق هذه الدراسة المتواضعة إلی الغزل الصوفی للشاعرين الكبيرين ابن الفارض وجامی من حيث المضمون، علی أنهما كانا من أعلام الشعراء الصوفية فی الأدبين العربی والفارسی. فتلقی الضوء علی حياة الشاعرين، ثم تنطلق نحو دارسة مضامينهما الشعرية علی أساس أهم مظاهر الشعر الصوفی كالخمر والمرأة اللتين يوظفهما الشاعر لبيان المفاهيم العرفانية.

الكلماتالدليلية: ابن الفارض، جامی، الغزل الصوفی، الحب، الخمر، المرأة.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبايی.
**. خريجة جامعة آزاد الاسلامية فی كرج.
hadimoradi29@gmail.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۲/۲۵هـ. ش
تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۳/۲۱هـ. ش

المقدمة

إن التصوف ظاهرة دينية قوية بدأت حوالى القرن التاسع الهجرى، وانتشرت منذ ذاك الزمن فى الممالک الإسلامية، وهى نزعة ذات الفرق الکثيرة فى کل أنحاء العالم الإسلامى، وجذبت الکثيرين من الشعراء. أما اللذان يشار إليهما فى هذا البحث فهو ابن الفارض المصرى الذى مشهور بأشعاره الصوفية الجزيلة، وجامى الذى هو من أشهر شعراء الفرس الصوفية. وقامت الدراسة بالمقارنة بين غزلهما الصوفى مضمونا.

حياة ابن الفارض

هو عمر بن على بن المرشد بن على شرف الدين أبوحفص الحموى الأصل، ولد بالقاهرة فى الرابع من ذى القعدة سنة ٥٧٦ق، قدم أبوه من حماة فى بلاد الشام إلى مصر فأقام فيها، وکان يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدى الحکام ولقب بالفارض، وهناک رزق بولده عمر، لذلک سمى بالفارض. (ابن غالب، لاتا: ٣)

يبدو شعر ابن الفارض من الوجهة الفنية نموذجا صادقا للتعبير الشعرى المنبثق عن تجربة ذاتية أصلية، وذلک لأن أحواله ومنازلاته ومواجيده الروحية هى التى کانت تحرک فيه القوافى والأوزان، فتجعله ينشط للشعر، إذ يصف به أحواله عن ذوق فردى أصيل لا عن تقليد أو محاکاة. (جودة نصر، لاتا: ٣٠٥)

وکانت وفاة سلطان العاشقين شرف الدين عمر ابن الفارض فى العام الثانى والثلاثين بعد المائة السادسة للهجرة، ودفن فى سفح جبل المقطم فى مکان يدعى اليوم قرافة ابن الفارض. ومازال قبره حتى الساعة مزارا يزدحم بأفواج المؤمنين. (ابن الفارض، ٢٠٠٥م: ١٥)

حياة جامى

ولد جامى فى خرجرد فى مدينة جام، وقت العشاء الثالث والعشرين من شعبان المعظم سنة سبع عشرة وثمانمائة. کان لقبه الأصلى عمادالدين، ولقبه الذى اشتهر به

نورالدین، واسمه عبدالرحمن. (لاری، ۱۳۴۳ش: ۳۹)

وبما أن مولده کان فی جام، وفیها مرقد شیخ الإسلام احمد جامی اختار لنفسه جامی. (جامی، ۱۳۸۳ش: ۱۶)

کان من کمالات أستاذ جام، ذوقه الشعری وهو کان مشهورا بهذا الفن فی عصره ومعروفا بالبراعة عند أکثر المتکلمین فی اللغة الفارسیة فی إیران وترکستان والهند، ولقب بخاتم الشعراء لأنه انقضی بوفاته نظم الشعر بأسلوب الشعراء القدامی الذی کان معروفا فی خراسان وفارس والعراق، وبعد وفاته حتی القرن الثالث عشر لم یطلع نجم مشرق من تلک النجوم القدیمة فی أفق الأدب الفارسی. (حکمت، ۱۳۸۶ش: ۱۱۱)

عاش جامی إحدی وثمانین سنة، وفی صباح یوم الجمعة وفی الثامن عشر من محرم الحرام، ظهرت آثار الرحیل من مقام الفناء إلی دار القرار، وتوفی سنة ثمان وثمانمائة ودفن فی هرات. (لاری، ۱۳۴۳ش: ۴۴)

أشعار ابن الفارض و جامی فی المضمون

مع أنّ الشکل قسم هام لکلّ أثر أدبی، نتطرق فی هذه العجالة إلی مضامین الشاعرین الشعریة، لأنّ الشعر أو النثر لایخلق إلا بسبب مضمونه، ولکل مضمون فکرة خلقته. وبهذه الصورة مع خلق الآثار الأدبیة المتعددة تنتشر الأفکار فی العالم وتؤثر علی الحیاة البشریة. لکل نوع من الشعر مظهر، ومظاهر الشعر الصوفی هی التی تساعدنا علی فهم أشعار ابن الفارض وجامی. الخمر مظهر من المظاهر التی انصرف إلیها ابن الفارض فی أشعاره بشکل واسع، وإدراک معناها یفتح بابا من المعانی أمام القارئ.

الخمر فی شعر ابن الفارض

الخمر موضوع هام فی شعر شعراء الصوفیة، ومع السیر فی دیوان ابن الفارض تبدو أهمیته فی أشعاره بحیث أنه اختصّ قصیدة کاملة لبیان هذا الموضوع مع أن أکثر الشعراء یستخدمونها خلال أشعارهم بشکل شتّی.

القصيدة الخمرية هى أهم القصائد فى ديوان ابن الفارض بعد تائيته الكبرى. يقوم الشاعر فى هذه القصيدة بوصف الخمرة وصفاً عميقاً، كى يبلغ غاية غير مادية، ويجبر القارئ على العبور من ظاهرها إلى باطنها. فى ظاهر القصيدة يبدو أن ابن الفارض وصف الخمر، ولكن لكونه شاعراً صوفياً فإنّ لكل ألفاظه مفهومين، فللخمر فى نظرته معنى آخر. فى بداية القصيدة يأتى الشاعر بذكر حبيب هو مبدأ كل شىء فى الحقيقة، ومبناه؛ وقصة هذه المدامة التى يصفها حتى نهاية القصيدة ترجع إلى هذا الحبيب، وهو الغاية النهائية فى الأصل:

شـــربنا على ذكر الحبيـــب مدامة　　　ســـكرنا بها، قبل أن يخلق الكرم

(ابن الفارض، ٢٠٠٥م: ١٧٩)

هذا هو الحبيب الذى كان حبّه فى قلب الشاعر قبل خلق العالم فهو حبّ عريق. ثم يبدأ بوصف الخمر، إذ يختص قسم كبير من القصيدة بها. بدقة النظر فى هذه الأوصاف يبدو كأنّ الصفات المذكورة لشىء أعلى من الخمرة المادية، والخمر فى الحقيقة تمثّل غيرها، وهى يمكن أن تكون رمزا للحبّ، رمزٌ لحبّ أصيل لحبيب أزلىّ. وهو يصف الخمر كمفتاح كل قفل ودواء كل داء، ويقول:

وإن خطرت يوما على خاطر امرىء　　　أقامــت بــه الأفراح، وارتحــل الهمّ

ولــو نظــر الندمــان ختــم إنائهــا،　　　لأســكرهم من دونها ذلــك الختم

ولــو نضحوا منهــا ثرى قبــر ميت　　　لعادت إليه الرّوحُ، و انتعش الجســم

(المصدر نفسه: ١٨٠)

أجل، إنّ ابن الفارض، يُظهر الخمر بأنها تشفى كل مرض وتحلّ كل مشكلة إذ يقول:

ولو طَرَحوا، فى فَىءِ حائط كرمها　　　عليلاً، وقد أشــفى لفارقهُ الســقمُ

ولو جُليت، ســراً علــى أكمهِ غدا　　　بصيراً، و من راووقها تَسمعُ الصمّ

(المصدر نفسه: ١٨٠و١٨١)

وأنّه يصلح مفاسد الأمور الباطنية والأخلاقية كما يصلح الأمور الظاهرية:

تُهــذب أخلاق الندامــی، فیهتدی بها لطریــق العزم، مــن لا له عزم
ویکــرُمُ من لم یعرف الجــودَ کفُّهُ ویَحکُمُ، عند الغیظ، من لا لَه حلم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

هذه الخمرة بهذه الصفات الفاضلة والمؤثرة على المخلوقات لیست إلّا الحبّ الإلهی، (جودة نصر، ۱۹۸۳م: ۳۶۳) الذی یشفی کل مریض ویحیی کل الموتی ویفتح کل الأبواب المغلقة ویبعث الفرح والبهجة ویذیب کل همّ وغمّ، حینما تنتشرُ رائحته فی العالم دون أن یدرک من جانب الخلائق بصورة کاملة. هذا هو الحب الذی سکر به الشاعر ولایقطع صلته به أبدا. أما فی قسم آخر من القصیدة فهو یقول:

یقولون لی : صفها، فأنت بوصفها خبیرٌ، أجل، عندی بأوصافها علم

(ابن الفارض، ۲۰۰۵م: ۱۸۲)

وبعد الفراغ من هذه الأوصاف یبین معرفته للخمر أو حب المحبوب کأنّه بین الناس معروف بهذه المعرفة وهم یطلبون منه وصف حبه العریق للمحبوب الحقیقی وهو کذلک یصدق هذه الإدعاء، قائلا:

صفــاءٌ ولا ماءٌ، ولطــفٌ ولا هواء ونــورٌ ولا نارٌ، وروحٌ ولا جســم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

وکأنه محرم لأسرار المحبوب، یحصی میزات الخمر (الحب الإلهی)، ویقول بأنّ لهذا الحبّ صفات لیس لها مثیل، وهو مطهر خالٍ من التلوّث المادیّ وفی الحقیقة أعلى مما یبادر إلى الذهن. ثم ینصرف إلى تبیینه وما أُدرکه منه عن أعماق قلبه ویتکلم عن قدمه، بأنه کان موجودا قبل أن یوجد ما فی العالم:

تقــدّم کُــلَّ الکائنــات حدیثُها قدیماً، ولا شکلٌ هناک، و لا رسم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

وخلق کل شیء على حسب محبة الله وفهمها لایمکن إلا بواسطة العقلاء، والذی حرم عن هذه النعمة محروم عن إدراکها:

وقامت بها الأشـــياء ثَــمّ، لحكمة　　　بها احتجبت عن كلّ من لا له فهمُ

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

ثمّ ينصرف الشاعر إلى البحوث الحكمية فی الحبّ وفيها ظرائف عديدة، مثلا:

ولا قلبهــا قبل، و لا بعدَ بعدها،　　　وقبليّـــة الأبعاد، فهـــی لها حتم

(المصدر نفسه: ۱۸۳)

يذكّر البيت القاری، هذه الآية الشريفة: ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن﴾ (الحديد: ۳) بمعنی أنّ الله تعالی وحبه كان الأول قبل وجود كل شیء، ويكون الآخر بعد إيجاد كل شیء، ولايسبق عليه شیء ولايلحق به شیء وكل شیء منه، وهذا بحث عميق فی الحكمة يطلب مجالاً واسعاً، ثم يقوم الشاعر بالتعبير عن نفسه أمام الحب ويقول:

وقالوا: شـــربتَ الإثـــم! كلّا وإنّما　　　شربتُ التی، فی تركها عِندیَ الإثمُ

(ابن الفارض، ۲۰۰۵م: ۱۸۴)

يتهمه العوام بالإثم، لأنّه غريق فی بحر حب الله، ولكنه لايقبل كلامهم بل يعتقد بأن البعد عن هذا البحر العظيم هو الإثم والعصيان أمام المعبود. وهو يتكلم عن الفرح والنشاط الذی يحصل من قرابته عن المحبوب، وهو الذی ذاق طعم غرامه قبل أن تطأ قدماه عالم الطبيعة:

وعندی منها نشـــوة، قبل نشأتی　　　معـــی أبداً تبقی، و إن بَلیَ العظم

(المصدر نفسه: ۱۸۴)

وكان طعم الحب عنده حلو بحيث لاينساه حتی يموت ويبلی عظمه أی حتی لو لم يبق له أثر. نعم، حب الإله أطيب لذة عند الشاعر ولهذا يوصی الآخرين بكسبه خالصاً لوجه الله، لأنّه نبض حياة الكائنات. وفی النهاية يقول فی ختام كلامه: إن الحياة دون الحبّ الحقيقی هی الموت، ومن لايدركه طوال عمره فهو الميّت:

فلا عيش فی الدنيا لمن عاش صاحيا　　　ومن لم يمت ســكرا بها فاته الحزم

علی نفســـه، فليبک من ضاع عمره　　　و ليـــس له فيهـــا نصيبٌ ولا ســـهمٌ

(المصدر نفسه: ۱۸۵)

فحبّ الله رمز عظيم فی حیاة ابن الفارض، وهو الذی عبر عنه بالخمر، بسبب أنّ الخمر تسكر الإنسان، وتضعف عقله وتفصله عن الدنيا، فالحب الإلهی مثل ذلک ولكن فی درجات عالية وليس فيه ضرر بل كله حُسن، لأن الإنسان لما يسكر من حب الله ينفصل عن عالم المادة ولايری إلا الله تعالی.

الخمر فی شعر جامی

ورد ذكر الخمرة فی أشعار جامی قليلا، بالإضافة إلی أن إشاراته فی بعض أبياته إلی الخمر ليست وصفا لها أو تعبيرا لما يرتبط بالخمرة، بل هو وسيلة لبيان موضوع آخر؛ فعلی سبيل المثال فی إحدی أوصافه للربيع يأتی بذكر الخمر ويقول:

ساقی بيار می كه گل از غنچه رو نمود

چون بگذرد بهار وپشيمان شوی چه سود

(جامی،۱۳۴۱ش: ۴۰۸)

وفی موضع آخر فی وصف العشاق يذكر الخمر قائلا:

ساقيا صاف می عيش به خود كامان ده　　　دُردی درد به خون جگر آشامان ده

(المصدر نفسه: ۶۷۹)

وفی أكثر الأبيات التی جاءت بذكر الخمر الموضوع الرئيسی هو الحبيب وصفاته، مثلا فی وصف شفتی الحبيب، يقوم بذكر أوصاف جميلة يستمدها من الخمر ويقول:

ساقی زجام لعل تو يک نكته گفت دوش　　　در حلق شيشه شد می چون ارغوان گره

وأيضا يقول:

جام می است لعل تو ليكن به جرعه ای　　　زان جام ياد باده گساران نمی كنی

(المصدر نفسه: ۷۵۱)

وفی أبيات شتی لما يخاطب حبيبه ويحصی حسناته يدخل الخمر فی كلامه ويقول:

هر كه از ميكده عشق تو بويی شنود　　　تا زيد مست زيد چون برود مست رود

وان کزین میکده بویی به مشامش نرسد   این قدر دولت او بس که به این می گرود

(المصدر نفسه: ۴۰۸)

وأيضا يقول:

هر قدح کز مـی تو کردم نوش   آفـت عقل بود وغـارت هوش

شـد به دور لـب مـی آلودت   پیـر مرشـد مرید بـاده فروش

(المصدر نفسه: ۹۶ و۱۰۸)

وفي مكان آخر يأتي بذكر محبوبه، كأنّه يدير الخمر في المجلس ويقول:

بیا ای ساقی گلرخ می گلرنگ گردان کن

بروی گل گل از می مجلس ما را گلستان کن

(المصدر نفسه: ۶۲۲)

بدقة النظر في هذه الأبيات، يبدو أنّ جامي استخدم الخمر والحانوت والكأس في أشعاره، لبيان حقيقة واحدة وهي محبوبه الذي هو خالق كل شيء، والشاعر يقوم بواسطة الخمر بالتعبير عن حسناته الظاهرية والباطنية، وحبه العميق لمعشوقه الأزلي. هذه التعابير توجد في أشعار الصوفيين عادة، وجامي شاعر بارع في بيان هذه الأوصاف، وله في باب الخمر أشعار جميلة، جاءت في ما سبق ومنها قصيدة طويلة اختص الشاعر قسما منها بموضوع الخمر، ويفهم منه نوعٌ من السفر في سبيل الوصول إلى المحبوب، يقول فيها:

صبحـدم بـاده شـبانه زدیـم   سـاغر عیـش جاودانـه زدیم

مسـت وبیخود زکنج کاشـانه   نقـب سـوی شـرابخانه زدیم

وز حریـم شـرابخانه عَلَـم   بر سـر کوی آن یگانـه زدیم

بهر یک جرعه می زسـاغر او   سـر خدمت بر آسـتانه زدیم

سـاغر از دور عارضش کردیم   باده خوردیـم واین ترانه زدیم

که می عشـق را تویی سـاقی   کأسـه شـمس وجهک الباقی

(المصدر نفسه: ۱۰۰)

وکأنّ الشاعر یحکی فی هذا الشعر قصة حبّه للمحبوب، والخمر فیها وسیلة الوصل والخمّارة مکانة الوصل بین المحبّ والحبیب، وکأنه المعبد الذی یعبد العاشق فیه المعشوق.

والأشعار التی سبق ذکرها، کانت فی موضوع الخمر بصورة مشتتّة، ولکن ما بقی عن جامی فی هذا الموضوع وهو الأهمّ، شرحه للقصیدة الخمریة لابن الفارض، نظم جامی کل مضامین أبیات الخمریة علاوة علی شرحها فی هذا الأثر، أی کأنّه نظم قصیدة مستقلة فی الخمر بمدد الخمریة الفارضیة، ومطلعها:

مایيم زجام عشـــق تو جرعه کشـــان   بر جرعه کشان خود گذر جرعه فشان
بر یاد تو آن صبـــح صبوحی زده ایم   کز تاک نشـــان نبود واز تاک نشـــان

(جامی، لاتا: ۱۳۱)

شرح جامی الخمریة شرحا عرفانیا ونظم بدلا من أیّ بیت للخمریة بیتین والمضمون واحد وهو شرح قوی للخمریة، بقی عن جامی حتی الآن.

المقارنة بین الشاعرین فی أشعارهما الخمریة

بالمقارنة بین ابن الفارض وجامی فی أشعارهما الخمریة، یبدو أنّ انصراف ابن الفارض إلی موضوع الخمر وبراعته فیها أکثر من جامی ومضامینه الشعریة فی هذا الباب أقوی من مضامین جامی الشعریة، والأثر الذی ترکته خمریة ابن الفارض علی جامی وجعلته یشرحها، نفسه مصدّقٌ لهذا الکلام. ولکن ما یهمّ فی شعر هذین الشاعرین هو أن الخمر فی شعرهما مظهرمن مظاهر الحبّ الإلهی الذی هو أهمّ اللوازم للحرکة فی طریق وصل المحبوب بحیث الشاعر وهو المسافر فی الطریق إلی الله لایستطیع أن یغمض عینه عنه، ودونه یصعب الوصول أم کأنه لایمکن أصلا. وکما أنّ الخمر تضیع العقل ویحرّر الإنسان عن إدراک کل شیء، الحبّ یفصل المرء عن الدنیا – و هو الحبّ الحقیقی – ویلفت نظره إلی أحد دون الآخرین وهو مرکز الحیاة وخالق الأرض والسماء.

المرأة فى شعر ابن الفارض

المرأة هى التى خلقها الله وراء الرجل كى يسكن فى ضوئها بالهدوء والاطمئنان، ولها صفات تجمع بها أفراد الأسرة وتحيى فيهم حرارة الحياة، وبسبب هذه الصفات ومنها الحنان والمحبة والإيثار أعطى الله لها مكان الأمومة لبقاء البشر. قصة حبّ الرجل للمرأة جرت طوال التاريخ كرارا، والأدباء نقلوها فى قوالب متعددة، وأهمية هذه القصة واضحة من تكرارها. كان هذا الحبّ من بداية ظهوره ماديا بين جنس الرجل وجنس المرأة، بعد ذلك مع ارتقاء فكرة البشر وثقافته، ارتقى حبه شيئا فشيئا، وهذا باب جديد لإدراك الحبّ الحقيقى. أمّا ابن الفارض والمعروف باشتغاله بالحب الحقيقى عن كثب أيضا، فهو كان فى بداية طريقه عاشقا للمعشوق المجازى. من خلال دراسة أشعار ابن الفارض يمكن أن تنقسم هذه الأشعار إلى الأقسام المختلفة من جهة انصرافه إلى موضوع الحبّ، على سبيل المثال قام الشاعر فى بعض الأحيان باستخدام اسم المرأة مباشرة فى شعره، وبعده بتوضيح قصة حبّه، هذا الموضوع جاء فى قصيدته اللامية حيث يقول:

وماذا عسـى عنّى يقال سوى غدا   بنُعـم له شـغلٌ نَعَـم لى بها شُـغلُ
وقال نسـاء الحَـيّ عنّـا بذكر من   جفانًـا وبَعـدَ العـزِّ لَـذَّ لَـه الـذُّلُ
إذا أنعَمَـت نُعـمٌ عَلـيَّ بنظـرةٍ   فلا أسعَدت سُعدى ولاأجمَلَت جُملُ

(ابن الفارض، ٢٠٠٥م: ١٦٥)

بعد ذلك يقوم الشاعر بتبيين حبّه لها قائلا:

وقَـد صَدِئَت عينـى برؤيَـة غيرِها   ولَثـمُ جفونـى تربها لِلصَّـدا يجلو
وقـد عَلِمـوا أنّـى قتيـلُ لِحاظهـا   فـإنَّ لهـا فـى كلّ جارحـةٍ نصلُ
حديثـى قديـمٌ فـى هواهـا وماله   - كما عَلمت - بَعـدٌ وليس له قبل

(المصدر نفسه: ١٦٦)

وكذلك يواصل الوصف حتى نهاية القصيدة.

وفى مكان آخر يكرّر الموضوع فى قصيدته اليائية إذ يقول:

سـائِلى ما شَـفَّنى فى سائل الد   دَمعِ لو شِـئتَ غنىً عن شَـفَتَى

عُتبُ لم تُعتِب وسَــلمى أسلَمَت وَحَمى أهــلُ الحمِــىَ رُؤيَة رَى
واجــداً منــذ جفــا برُقُعهــا ناظِــرى من قلبه فــى القلب كَى

(المصدر نفسه: ٢١٥)

هذا نوع من شعره الذى استعمل اسم المعشوقه فيه بصورة مباشرة، وأمّا نوعه الآخر فهو شعر ليس فيه اسم المرأة، ولكن الشاعر خاطب شخصا مؤنثا فى كلامه لأنّ ضمائر المخاطب فيها كلها جاءت للمؤنث، هذا النوع من الشعر ليس بكثير بين قصائد ابن الفارض ومنه ما قاله الشاعر فى قصيدته اليائيه:

قلتُ روحى إن تَرَى بسطَكِ فى قبضها عشــتُ فَرَأيــى أن تَرَى
أيّ تعذيــب ســوى البُعــد لنا منكِ عَــذبٌ حبذا مــا بعدَ أى
مــا رَأت مِثلــكِ عينى حســناً وكمثلــى بــک صبّــاً لــم تَرَى

(المصدر نفسه: ٢١١)

ومنه ما نظم فى تائيته الصغرى حين يقول:

وما غَدَرت فى الحبّ أن هدرت دمى بشــرعِ الهوى، لكن وَفَــت إذ تَوَفّت
متى أوعدت أولت، و إن وعدت لوت وإن أقســمَت: لاتُبرىء القسم، بَرّت
وإن عَرَضت أطــرق حياءً وهيبةً، وإن أعرضَــت أشــفِق، فلــم أتلفّت

(المصدر نفسه: ٨٥)

حين يقرأ القارىء هذه الأشعار، يظنّ أنّ المخاطب بالتأكيد مؤنث، ولكن فى كثير من أشعاره لايوجر أثر من الأنثى أصلا، وكل الخطابات للمذكر مع أنّ رواية حبّ العاشق للمعشوق فى هذه الأشعار مُحرقة ومؤلمة جداً، هذا النوع من الأشعار كثير فى ديوان ابن الفارض ومنه ما قاله فى قصيدته الذالية:

صَدٌّ حُمــى ظمإى لَمــاکَ لماذا، وهَــواکَ، قلبى صارَ منــهُ جَذاذا
إن كان فى تَلفى رضاک، صبابةً، ولکَ البقــاء، وَجَدتُ فيــه لَذاذا
كبِدى، سَلبتَ صحيحةً، فامنُن على رَمَقــى بهــا، ممنونــةً أفــلاذا

(المصدر نفسه: ١١٦)

وفى بعض الأحيان استخدم الشاعر ضمائر الجمع وهذا مثلما قال فى القصيدة الفائية:

يا أهــلَ وُدّى! أنتــم أمَلى، ومَن ... ناداكُــم يا أهــل وُدّى، قــد كُفى
عودو لمــا كُنتُم عليــه من الوفاء ... كَرَمــاً، فإنّى ذَلِـک الخلّ الوفى
وحياتُكم وحياتُكم، قســماً وفى ... عمرى، بغيــر حياتِكُم، لم أحلف
لــو أنَّ روحى فى يــدى، ووهَبتُما ... لمُبَشّــرى بِقدُومكــم، لــم أنصِف

(المصدر نفسه: ١٤٤)

هذه أنواع الخطابات فى شعر ابن الفارض، ويمكن أن يكون لكلّ منها تفاسير، على سبيل المثال فى المكان الذى جاء باسم المرأة أو ضمير المؤنث فى كلامه، يمكن أن يكون فى ذهن الشاعر شخص مؤنث فى الحقيقة، أى يمكن أن نقول إن للشاعر فى البداية معشوقا مجازيا حتى فترة معينة، ولكن بعد مضى زمن رأى الشاعر من جانب معشوقته مرارات كثيرة، وقساوات عديدة ثمّ يئسَ منها، وأعرض عنها، ولكن بسبب العناء الذى عاناه وفشله فى غرامه طوال مدّة طويلة، تتعالى روحه وتنجذب إلى حبيب أعلى من حبيبته المادية، وحبه يملأ قلبه وهذا الحبّ مطهّر ومعظّم، ثم يهتدى إلى سبيل الرشد ويفنى حياته فى حبه الإلهى حتى نهايتها. ولكن يمكن أن يكون قصد الشاعر من إتيانه بالاسم أو ضمير المؤنث شيء آخر، وكذلک ضمير المذكر يمكن أن يكون رمزا للشخص المعين الذى لايريد الشاعر إظهاره. وضمائر الجمع للمذكر من الممكن أن يكون القصد منها أصدقاءه الذين يشتركون معه فى غاية واحدة وهم رفاقه فى الطريق إلى الله، أم يمكن أن يكون له معنى آخر وهو يخاطب أهل قبيلته أو قبيلة معشوقه. ومن الممكن أن يكون لكلٍّ هذه الرموز معنى واحد، وهو غايته النهائية وهى محبوبه الحقيقى وهو الله تعالى. هذه التفاسير موجودة لأشعار ابن الفارض، والآراء مختلفة فيها، ولكن الدقة فى أفكار الشاعر طوال حياته تعين القارىء فى الفهم الصحيح لأشعار ابن الفارض.

المرأة فی شعر جامی

نظم جامی أناشیده الغرامیة والمحرقة بحیث أنّ القاریء یظن أن له حبیبة مجازیة عزیزة، یحترق الشاعر فی حبّها هکذا، لأنّه یستعمل تعابیر جمیله لبیان حبه، وأوصافه لطیفة جداً بحیث یحتاج القاریء لقراءة أشعاره إلی زمن طویل، مع أنّ جامی لایستخدم اسما خاصا للمرأة فی غزله، ولکنه فی بعض الأحیان یقلّد الشعراء العرب، ویأتی ببیت فی مطلع غزله فیه اسم المرأة وهذا مثلما قال:

خَلیلــی لاحَــت لنا دَور سَــلمی   نشان های سلمی شد از دور پیدا

وأیضا:

أحنّ شــوقاً إلی دیار لَقیت فیها جمال سلمی

که میرساند از آن نواحی نوید لطفی به جانب ما

وأیضا:

نائت سلمی ولکن لاح برق من مغانیها   بلی منزلگه معشــوق را باشد نشانیها

(جامی،۱۳۴۱ش: ۱۳۳)

لایبدو أن یکون للشاعر قصد من هذه الأشعار بل أنّه أراد أن یستخدم ما شهر بین العرب فی غزلهم وهی اسم سلمی.

والشاعر فی بعض أشعاره یأتی بأوصاف جسدیة للمحبوب، کأنّه یصف معشوقة مجازیة وهذه الأشعار کثیرة عند جامی ومما یقوله فی ذلک:

ای ترا قدخوب و ابرو خوب و زلف وچهره خوب

بــر زبــان اهــل دل نام تــو محبــوب القلوب

بــا لــب نوشــین تــو زد لاف شــیرینی نبــات

مصریــان از شــهر کردنــد بیرونــش بــه چوب

وأیضا:

به رخســار وجبین وروی وعــارض بردی ای دلبر

فروغ از صبح ونور از روز وعکس از ماه وتاب از خور

به عارض گل به مو سنبل به بر نسرين به تن سيمين

به قد طوبا به رخ جنّت به خط توتى به لب شكر

(المصدرنفسه: ١۴٢)

وهو في أشعاره الأخرى لايأتي باسم أو وصف للمعشوق بل يعبّر عن حاله:

ســاقيا زيــن هنر وفضــل ملوليــم ملول

ساغرى ده كه به شوييم زدل نقش فضول

مشكل عشق چو حل مى نشود چند نهيم

گــوش ادراك برافســانه اوهــام وعقول

(المصدرنفسه: ۵٠٠)

وأيضا:

نفس از درون وديــو زبيرون زند رهم — از مكر اين دو ره زن پرحيله چون رهم

دارم جهان جهان گنه اى شرم روى من — چون روى از اين جهان به جهان دگر نهم

(المصدرنفسه: ۵٢١)

وبإمعان النظر في أشعار جامي يبدو لنا أنها امتلأت بذكر الأوصاف العديدة للمحبوب، وشكاياته عن الفراق وحكايات شوقه لوصله والتوصيفات التي تلطف الروح حقّا، ولكن هل الشاعر كان له معشوق مجازي أم لا؟ سؤال لايمكن للإنسان أن يبدي فيه رأيا قاطعا. ولكن بالتأكيد لكل ظاهر باطنٌ في أشعار جامي، لأنّه كان شاعرا غاص الأعماق.

المقارنة بين الشاعرين في استخدام الأنثى في شعرهما

من الواضح أن الأثر الأنثوي مشهود في أشعار الشاعرين ابن الفارض وجامي لأنهما يذكران اسما أو يستعملان ضمائر وأوصافا، تدل على وجود الشخص المؤنث والمعشوقة المجازية، ومن الممكن أن يكون هذا التفسير صحيحا لأن الله تعالى فطر الناس على الصفات والغرائز ومن أقوى هذه الغرائز الحب. والحُبّ من البداية يتجلى في القالب البشري ويذوق المرء طعمه بصورة مادية، مع أن كثيرين من الناس يبقون في هذا القالب

المادّی ولایصلون إلی الغایة الأصلیة ولکن الذین هم أهل الطموح ولهم أرواح مطهرة، یمرّون من المرحلة المادیة بسرعة متوجهین إلی مالک الحب الحقیقی، وهو الحضرة الإلهیة و هم قلیلون جدا لأنّ الطریق خطیرٌ والوصول صعب جدا.

ابن الفارض وجامی هما اللذان جعلا القدم فی هذا الطریق، وجهدو فی طیها، هما عاشا لابتغاء مرضاة الله، وأفنیا حیاتهما لها. وشعرهما الذی نتج عن فکرتهما فیه مظاهر تبدی نزعتهما الإلهیة، من هذه المظاهر المرأة کانت لها تفاسیر فی شعرهما، ولکن بسبب أن الشاعرین من الشعراء الصوفیین وأنّ حیاتهما کانت حیاة زهدیة، ومضامین أشعارهما تؤکد هذا الموضوع، لایمکن أن نفهم من ذکر المرأة فی شعرهما مفهوما مجازیا، بل أنهما استخدما هذا الموضوع علی أنها مظهر الجمال الإلهی، والله تعالی لمّا قصد أن یصوّر جماله فی العالم خلق المرأة، وعند الصوفیین حولها أحادیث کثیرة، فیجب أن یفسر تفسیرا باطنیا دون ظاهره. ومن جهة أخری یجب أن یکون لکل شیء معنوی مظهر مادی وملموس للمخاطب، حتی یقدر أن یفهمه وهذا منهج القرآن، لما یرید أن یصف الجنّة والنّار یأتی بما یراه الناس فی هذا العالم من الأشجار والأنهار والفواکه أو الحدید المنصهر والماء الحمیم ومثل ذلک.

وقصة الحب هکذا حین یرید الشاعر أن یصف جریان حبّه، یجب أن یأتی بمصادیق قابلة للفهم، لهذا یستخدم قصة الحبّ المادّی کی یوصل معنی الحب المعنوی إلی ذهن القاریء، فهذه الأسباب تدفع شعراء الصوفیة کی یستخدموا الأنثی فی شعرهم.

النتیجة

الغزل الصوفی شعر یمتاز بالمضامین الصوفیة العالیة، والشاعرالذی ینظم هذا الغزل یجهد فی تطهیر روحه من القاذورات الدنیویة حتی یقرر صلته بعالم المعنی. والمظاهر المستخدمة فی هذا النوع من الغزل کالخمر والمرأة، رموز لبیان حالات الشاعر المعنویة والروحیة، وهو بسبب أن الشاعر معذور عن وصف علاقته مع الحضرة الإلهیة مباشرة فیلجأ لبیان أحاسیسه إلی الرمز. ابن الفارض وجامی شاعران من الشعراء الصوفیة وهما

استخدما هذان الرمزان وقصدا منهما الحب الإلهی الذی یدور حوله أكثر أشعارهما الصوفية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن القارض، عمر. ۲۰۰۵م. *الديوان*. تحقيق مهدی محمد ناصرالدين. بيروت: دار الكتب العمية.

ابن غالب، رشيد. لاتا. *شرح ديوان ابن القارض للشيخين حسن البورينی وعبدالغنی النابلسی*. بيروت: دار التراث.

جودة نصر، عاطف. لاتا. *شعر عمر ابن القارض دراسة فی فن الشعر الصوفی*. بيروت: دار الأندلس.

جودة نصر، عاطف. ۱۹۸۳م. *الرمز الشعری عند الصوفية*. لبنان: دار الأندلس.

جامی، عبدالرحمن. ۱۳۴۱ش. *ديوان*. باهتمام هاشم رضی. تهران: انتشارات پيروز.

جامی، عبدالرحمن. ۱۳۸۳ش. *رساله منشآت نورالدين عبدالرحمن جامی*. مصحح عبدالعلی نور احراری. تهران: شيخ الإسلام أحمد جام.

جامی، عبدالرحمن. لاتا. *لوامع ولوايح فی شرح قصيده ابن فارض وفی بيان المعارف والمعانی العرفانية*. مقدمة ايرج افشار. تهران: كتابخانه منوچهری.

حكمت، علی اصغر. ۱۳۸۶ش. *جامی (متضمن تحقيقات در تاريخ احوال وآثار منظوم ومنثور خاتم الشعراء نورالدين عبدالرحمن جامی)*. تهران: انتشارات توس.

لاری، رضی الدين عبدالغفور. ۱۳۴۳ش. *تكمله حواشی نفحات الأنس (شرح حال مولانا جامی)*. تصحيح بشير هروی. تهران: انتشارات انجمن جامی.

بين مولانا جلال‌الدين وحافظ الشيرازی؛ دراسة موازنة فی الغزليات العربية

مهدی ممتحن*
منيرأحمد شريعتی**

الملخص

كثيرة هی الدراسات التی تناولت شعر مولانا وحافظ بالبحث والدراسة، حتی يخيل للباحث فيه أنّه لم يعد شیء من هذا الشعر إلا وأخذ نصيباً وافراً من البحث والدراسة. ولكن حين ننظر فی شعر مولانا وحافظ ثم نلقی نظرة علی أبحاث الباحثين، نشاهد هناک شيئا من الأدب الإيرانی الإسلامی الذی ما اهتم الباحثون به إلا قليلاً، ألا هی الأشعار العربية عند مولانا وحافظ الشيرازی التی تحكی عن سعة البال والفكرة والمقدرة علی اللغة العربية، لاسيما عند مولانا جلال الدين الرومی. ومع إعادة النظر إلی أشعارهما نری أنّ أشعارهما مملوءة بالحكم التی تنبع من التعاليم القرآنية وفيه أيضا التأثر بالآداب العربية ولاسيما الأدب العربی فی العصر العباسی، مع سهولة فی شعرهما العربی، كما نشاهد سعة الخيال وبعض أغراض الشعر العربی عندهما.

يحاول هذا المقال أن يوازن بين الأشعار العربية لجلال الدين الرومی وحافظ الشيرازی، ويقدّم من زاوية جديدة جوانب من تجربتهما الروحيّة، لتقريبهما من القارئ الذی لم تتح له فرصة الاطلاع علی سيرتی صاحبيهما.

الكلمات‌الدليلية: جلال الدين الرومی، حافظ الشيرازی، التغزل، الاقتباس، التأثير والتأثر.

*. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية جيرفت.
**. خريج جامعة آزاد الإسلامية جيرفت.
Dr.momtahen@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/١١هـ. ش

بين مولانا جلال‌الدين وحافظ الشيرازی؛ دراسة موازنة فی الغزلیات العربیة

مهدی ممتحن*
منیرأحمد شریعتی**

الملخص

کثیرة هی الدراسات التی تناولت شعر مولانا وحافظ بالبحث والدراسة، حتی یخیل للباحث فیه أنّه لم یعد شیء من هذا الشعر إلا وأخذ نصیباً وافراً من البحث والدراسة. ولکن حین ننظر فی شعر مولانا وحافظ ثم نلقی نظرة علی أبحاث الباحثین، نشاهد هناک شیئا من الأدب الإیرانی الإسلامی الذی ما اهتم الباحثون به إلا قلیلاً، ألا هی الأشعار العربیة عند مولانا وحافظ الشیرازی التی تحکی عن سعة البال والفکرة والمقدرة علی اللغة العربیة، لاسیما عند مولانا جلال الدین الرومی. ومع إعادة النظر إلی أشعارهما نری أنّ أشعارهما مملوءة بالحکم التی تنبع من التعالیم القرآنیة وفیه أیضا التأثر بالآداب العربیة ولاسیما الأدب العربی فی العصر العباسی، مع سهولة فی شعرهما العربی، کما نشاهد سعة الخیال وبعض أغراض الشعر العربی عندهما.

یحاول هذا المقال أن یوازن بین الأشعار العربیة لجلال الدین الرومی وحافظ الشیرازی، ویقدّم من زاویة جدیدة جوانب من تجربتهما الروحیّة، لتقریبهما من القارئ الذی لم تتح له فرصة الاطلاع علی سیرتی صاحبیهما.

الکلمات‌الدلیلیة: جلال الدین الرومی، حافظ الشیرازی، التغزل، الاقتباس، التأثیر والتأثر.

*. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامیة جیرفت.
**. خریج جامعة آزاد الإسلامیة جیرفت.
Dr.momtahen@gmail.com

تاریخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١هـ. ش — تاریخ القبول: ١٣٩٠/٢/١١هـ. ش

المقدمة

من الصعب على الباحث أن يُمْسِک بأسرار کشف علمی يدرس حافظ ومولانا أو إلهام شعری يتأملاه. ولکنه يستطيع أن يوضح تلک الأسرار ما تهيّأ وتيسّر له الإيضاح. ومن الصعب أيضا أن يتلمس الباحث قوة الخلق والتوليد عند الشاعر إذا کان غير مختص بلغة الشاعر وآداب قومه، ولکن هاتين الصعوبتين قد يجدهما القريب کما يجدهما البعيد.

إنها قضية شاقة جدا أن يتحدث أحدنا عن حافظ أو مولوی، لأن هؤلاء کانوا يعيشون عالما لم نعشه نحن، ويسلکون واديا لن نسلکه ويبصرون أشياء لم نبصرها، لهذا ليس بإمکاننا أن نفهم اللغه التی يتحدثون بها، وعباراتهما لايدرکها فکرنا القاصر ولا أفقنا المحدود. ولهذا قد يلجأ البعض إلی رمی هذا بالزندقة، وذاک بالتمرد علی الشريعة، وبشرب الخمر والخوض فی لذائذ الحياة، اعتمادا علی المصطلحات والمفردات التی يستخدمون هؤلاء فی أشعارهم وکتاباتهم، ناسين أنّ لهؤلاء لغة خاصة لانفهمها نحن، وإن لدينا أفقا فکريا ونفسيا يضيق عن استيعاب هذه المفردات وفهمها.

والباحثون فی شعرهما لاسيما مولانا متفقون جميعا علی عذوبة ألفاظهما وبعدهما عن الکلمات النابية والعبارات الواهية، ومجمعون علی ما فی هذا الشعر من إيقاع مؤثر ينجذب إليه القلب ويطرب له السمع وتفرح له النفس، إذ يصور نزعاتها الحسية والعلوية معا، وتبتهج به الروح إذ يسبح بها فی جو من الأحلام والآمال والحرية والصفاء والإبداع.

موجز من حياة الشاعرين

مولانا، سيرة حياته وآثاره

«محمد بن محمد بن حسين بهاء الدين (بهاء ولد) (مولوی، لاتا: ۸) البلخی؛ يذکره أصدقاؤه وأحباؤه بمولانا الذی تعنی فی الفارسی (خداوندگار) (مولوی، ۱۹۸۰م: ۱۱) هو أديب وفقيه وصوفی.» ولد فی السادس من ربيع الاول سنة ۶۰۴ق/ ۳۰ ديسامبر

١٢٠٧م (مولوى، لاتا: ٨) فى مدينة بلخ وهى الآن فى افغانستان. وقد لقّب بالروّمى نسبة إلى أرض الروّم، بلاد الأناضول حيث قضى معظم حياته. كان أبوه بهاء الدين ولد، من كبار علماء الدين وكان متكلما إلهيا مشهورا من شيوخ طريقة الكبرويّة (أتباع الشيخ نجم الدين كبرى). (مولوى، ١٩٨٠م: ١١) وقد تتلمذ بهاء الدين على الصوفى الكبير نجم الدين كبرى، مؤسس الطريقه الكبروية الذى تنبّأ بغزو المغول لمدينة بلخ، فنصح أتباعه ومريديه بتركها قبل فوات الأوان. وهكذا ترک بهاء الدين ولد موطنه مع صحبه وأسرته. كان جلال الدين آنذاک فى الخامسة أو السادسة من عمره، أخذت الأسرة تنتقل من مدينة إلى أخرى، وفى نيشابور التقى بالشاعر الصوفى الكبير، فريد الدين العطار. وتذكر الرّوايات أنه أخذ الطفل بين يديه وأهداه نسخة من منظومته أسرار نامه. (فروخ، ١٩٨١م، ج٣: ٦٣١) لم تمكث الأسرة طويلا فى نيشابور، فقصدت بغداد ومنها إلى مكة حيث ألقت رحلها فترة فى سورية وكانت مركزا مهما من مراكز الحضارة الإسلامية. وخلال استقرار العائلة فى هذه البلاد قام جلال الدين بعدّة زيارات لكل من حلب ودمشق. بعد هذه الرحلة الطويلة انتقل بهاء الدين ولد إلى بلاد الأناضول، أرض الروم ومن هنا جاء لقب الرومى. تلقى بهاء الدين ولد دعوة من السلطان علاء الدين كيقباد الذى جمع حوله علماء وصوفية من كل مكان فى العالم فاستقر المقام ببهاء ولد وعائلته فى قونية حيث وافاه الأجل ٦٢٨ق/١٢٣١م، فخلفه ابنه مولانا جلال الدين فى الفقة والإفتاء والتدريس وأغلب الظن أن مولانا كان يحس آنذاک أنه لم يصل لمرتبته العرفانية، وكان يحس أنه حصل من العلم الظاهرى كل ما يمكن تحصيله، وكان مغرماً بالشعر العربى وبالمتنبى خاصة، وهناک أبيات عديدة فى المثنوى تكاد تكون ترجمة لبعض أشعار المتنبى فى مواضعها من الشرح كما كان مفتونا باللغة العربية. (مولوى، لاتا: ١٢) وبفضل ما كان يتمتّع به من علم غزير ومن قدرة على التأثير، تحلّق حوله عدد كبير من الطلاب ومحبى العلم. وكان حتى ذلک التاريخ لم يؤثر عليه اهتمام واضح بالتصوف أو نظمه للشعر، ولعله أخفى ذلک لسبب من الأسباب أو للحفاظ على صورته كفقيه ورجل دين. واشتعلت نيران الحب عام ٦٤٢ق/١٢٤٤م فى يوم الإثنين. (مولوى، ١٩٨٠م: ١٤)

أو السبت،في السادس والعشرين من جمادى الثانية التقى مولانا، وكان في الأربعين من عمره بشخص غريب الأطوار يدعى شمس الدين محمد بن علي بن ملک داد التبريزي. (مولوي، ١٣٧۴ش: ٣٠) وهو درويش رحّاله لايقّر له قرار فقلب حياته رأسا على عقب وتحوّل الفقيه الورع ورجل الدين إلى شاعر وصوفي، لايكاد يفيق من شدة وجده. لم يتحمل طلبة مولانا أن يروا أستاذهم وهو مخلص كل ذلک الإخلاص لهذا الغريب فأضمروا له العداء، وبدأوا يضايقونه فسافر خفية إلى دمشق. فحزن جلال الدين الرومي لفراق صديقه حزنا شديدا، ولما ساءت حاله ذهب ابنه الأكبر سلطان ولد إلى دمشق وعاد بشمس. لكن جور الطلاب عليه اشتد أكثر من ذي قبل، فاختفى من جديد إلى غير رجعة هذه المرة. وتذهب أكثر الروايات إلى أن تلاميذ مولانا ومريديه هم الذين قتلوه بتحريض من ابنه الثاني. لقد مرّ شمس التبريزي مرورا سريعا في حياة مولانا ثم اختفى فجأة تاركا في قلبه حرقة لاتنطفيء كان من نتيجتها ديوان شعر كامل، تجلّت فيه استعداداته الشعرية كأحسن ما يكون التجلي هو ديوان شمس التبريزي، الذي كتبه تخليدا لذكرى صديقه. وتجيء قصائد هذا الديوان تحت ما يسمى بالغزل الصوفي وهو فنّ قائم بذاته برع فيه الشعراء الفرس إلى جانب براعتهم في فنّ آخر هو الرباعيات فتارة يناجي الشاعر محبوبه وتارة أخرى يتّحد مع المحبوب مصورا لنا ذلک بلغة المحب الذي توحّد بمحبوبه حدّ الفناء. وهكذا بدأ هذا النهر الهادر بالتدفق فكان الشاعر يدخل فيما يشبه الغيبوبة، ويشرع في إملاء ما تجود به قريحته على إيقاع بعض الآلات الموسيقيّه ومن حوله مريدوه يسجلون ما يقوله.

ترک الشاعر جلال الدين لنا عددا من المصنفات الشهيرة، نقسّمها إلى قسمين: آثاره المنثورة وآثاره المنظومة. أمّا آثاره المنثورة، فهي دون مستوى آثاره الشعرية كمّا وقيمة فهي: المجالس السبعة، وهو يشتمل على سبع مواعظ وخطب، ألقاها مولانا على المنابر أثناء اشتغاله بالتدريس. المكاتيب وهي مجموعة من الرسائل، كان قد كتبها إلى أصدقائه وأقربائه. كتاب فيه ما فيه. أمّا آثاره في النظم، فثلاثة أيضا وهي: ديوان شمس تبريزي، ويشتمل على غزليات صوفية يقرب عددها من ثلاثة آلاف وخمسمائة غزل. وقد نظمه

نظما التزم فيه ببحور العروض على أبحر مختلفة، ويصل عدد أبياته إلى ٤٣ ألف بيت. فيه ملمعات بالتركية والعربية وأشعار كاملة باللغة العربية، ويشتمل أيضا على أشعار رومية. والرباعيات والمثنوى.

حياة حافظ وآثاره

الخواجة شمس الدين محمد بن بهاء الدين، المعروف بحافظ الشيرازى إمام شعراء الغزل بلا ريب. (زليخة لاتا: ٨) والملقب بلسان الغيب وترجمان الأسرار، لقّبه الدكتور إبراهيم الشواربى بشاعر الشعراء فى القرن الثامن الهجرى وفى إيران إلى يومنا هذا (حافظ الشيرازى، ١٣٧٧ش)، ولد فى أوائل القرن الثامن فى مدينة شيراز عاصمة ولاية فارس جنوب إيران عاش بين عامى ١٣٢٠– ١٣٨٨م، ٧٢٠–٧٩١ق، أى بعد حوالى خمسين سنة من وفاة جلال الدين الرومى أكثر شعراء إيران الصوفيين شهرة.

رغم كل الشهرة الواسعة التى يحظى بها حافظ كشاعر، لكن تفاصيل حياته غير معروفة بدقة، وبعض الحكايات تتضمن إضافات (أسطورية) لايمكن الوثوق بها أو الاعتماد عليها. ولكن تشير أكثر المصادر إلى أن كان أبوه بهاء الدين يشتغل بالتجارة فى شيراز، وكان أصله فيما يقولون من أصفهان، أقام فى شيراز وتزوج بها فأنجب ثلاثة أولاد كان أصغرهم (شمس الدين محمد). توفى بهاء الدين واجتمع أولاده الثلاثة حول أمهم، فظلوا فى سعة من العيش، ثم فرّقت بينهم الأيام، وذهب كل واحد منهم مذهبه، فاختل معاشهم واضطربت حالهم وبقى شمس الدين وحده مع أمه، فأصابها عسر وضيق فى الرزق مما اضطر الأم إلى أن تدفع بولدها الصغير إلى واحد من أهل محلتها ليتولاه برعايته، ويقوم على تربيته، وظل شمس الدين مع راعيه فترة من الزمن، ثم هرب منه لما لاحظ على سيده من سوء المعاملة وسوء الخلق، واشتغل خبازا، فكان يستيقظ كعادة الخبازين فى نصف الليل ويقوم بعمله إلى الفجر، ثم يشتغل بالعبادة بعد فراغه من أعماله، فإذا ارتفعت الشمس فى المساء توجه إلى مدرسة بالقرب منه، فقضى فيها قدرا من أوقات فراغه فى الدرس والتحصيل، وكان يقتصد جزءا من أجره اليومى ليدفعه إلى

معلمه أجرا لتعليمه حتى استطاع أن يكمل القرآن الكريم حفظاً. ولذا اختار الخواجة شمس الدين، لقب (حافظ) أى حافظ القرآن، وقد أحبَّ هو هذا الاسم وراح يخاطب به نفسه في قصائده. (زليخة، لاتا: ٨) درس حافظ العلوم الدّينيّة واللغتين الفارسيّة والعربيَة وآدابهما، وقد أحاط باللغة العربيّة إحاطة تامّة بشهادة ما نظم بها، وإن قليلاً، من شعر. (المصدر نفسه: ٨ - ٩) ترك حافظ ثروة أدبية غنية، وأشعارا تبلغ نحو ثمانمائة قصيدة، جمعت فى ديوان مرتبة على حروف المعجم، مما ضيّع على الباحثين فرصة الوقوف على التطور الذى حصل لشعره، وربط القصائد بمناسباتها.

المضامين المشتركة لدى الشاعرين

عند مولانا عدد كبير من الغزليات العربيّة ضمّنها ديوانه الكبير المعروف بكليات شمس أو ديوان شمس، يقارب عددها ألف بيت. جاء بعضها عربيّا خالصا، وبعضها الآخر ملمَّعا بأبيات فارسيّة، أو تلميعا لغزليّة بالفارسيّة أو مخلوطا أحيانا بتعابير وشطور فارسيّة وتركيّة. وإنها تشكّل من مجموع شعر مولانا نسبة اثنين بالمائة فقط، فإنّ ذلک لايضيرها كمّا. إن ألف بيت من الغزل الصوفيّ جدير بالاهتمام. وهو إن دلّ على أنّ مولانا لم يكن واسع الاطلاع على ما فى تراث العربيّة قديمه وحديثه فقط، بل كان قادراً على التعبير باللغة العربية فى ميدان الشعر، وهو أمر، كما نعلم، ليس بالسهل الميسر حتى لأبناء المتبحرين فى لغتهم. ويبدو أنّ إقامته فى بلاد الشام فى طريقه إلى قونية مع والده وأسرته ثم عودته للإقامة فى دمشق وحلب، بعد استقراره فى قونية ومخالطته أهل البلاد ولاسيما العلماء والصوفيّة والشعراء يسّرت له ذلک. وربّما قصد المولوىّ إبلاغ أهل العربيّة رسالته الصوفيّة الروحيّة وهو المربّى الذى يشجع الجنس الإنسانى على التسامى نحو خالقه، إذ لم يكن ممكنا أن يقوم بمهمته باستعمال الفارسيّة فى ديار العرب، ولا سيّما فى الشام.

ففاض الشوق منه، على البديهة، بلغة القرآن، لغة إيمانه، ومحور وحيه وتفكيره ومدار تطوافه العرفانىّ فى مكان وحالة من الانجذاب لم ترها عين، ولاسمعت بها أذن

ولاخطرت ببال بشر، وإذا كان القرآن موضع لذّته، كانت العربية لسان حال هذه الملاذ. الجدير بالذكر، أيضاً، في هذا المقام أنّ عددا كثيرا من غزليّات مولانا الرومي الفارسيّة البيان بدأها ببيت شعر عربيّ من نظمه، واستمرّ بعدئذ بالفارسيّة حتى نهايتها، إضافة إلى غزليّات كثيرة ملمّعة سار فيها هذا النحو.

وقد سار حافظ الشيرازي على النهج نفسه، وإن لم يبالغ فيه مثل مولانا، فافتتح ديوانه بشطر عربي يوازي بيتا وهذا هو المطلع:

ألا يا أيها الساقي أدر كأسا وناولها   كه‌عشق آسان نمود أول ولى افتاد مشكلها

(حافظ، ١٣٧۴ش: غزل ١٩)

وترجمته بالعربيّة:

«ألا يا أيّها السّاقي أدر كأساً وما فيها   فأوهام الغرام زهت لتورثنا مآسيه»

(عدد من المؤلفين، ٢٠٠٠م: غزل ١)

فلأن ديواني الشاعرين شامل على مصطلحات عرفانية على شكل سواء، والمصطلح البارز عندهما هو الكأس والساقي والخمر، فبدأت الكلام بميزتهما البارزة في أشعارهما العربية المعنون بإدارة الكأس وخطاب الساقي:

إدارة الكأس وخطاب الساقي

طلب إدارة الكأس وشرب الخمر يكون أحد ميزات الشعر الصوفي التي لاتوجد عند الشعراء الآخرين، والخمر عند حافظ ومولانا تمثال عن عشق المحبوب، فهذا هو حافظ الذي وضع مفتتح ديوانه طلب الكأس من يد الساقي لكي يتناوله منه:

ألا يا أيها الساقي أدر كاساً وناولها

كه عشق آسان نمود اول ولى افتاد مشكلها

وحيناً يخاطب الذين يريدون التلذذ من حب المحبوب باسم السكاري، ويطلب منهم شرب الصبوح:

در حلقه گل ومل خوش خواند دوش بلبل

هــات الصبــوح هبوا يــا أيها الســكارى

(حافظ، ١٣٧۴ش: غزل ۵)

شرب الخمر والميسر في الإسلام حرام، ولكن حافظ ومولانا نظرتهما تتغير عما نظن، ونعلم حول الخمر والساقى والخمر عندهما هو العشق بالله العظيم فحافظ يبين نظرته حوله قائلا:

آن تلخ وش كه صوفى أم الخبائثش خواند

أشــهى لنــا وأحلــى مــن قبلــة العذارى

(المصدرنفسه: غزل ١)

فهو يرى أم الخبائث، أشهى من قبلة العذارى التى تكون معشوقة الخاصة عند الكثير من شعراء العرب.وحينا نراه يذكرها بأسماء شتى:

مى‌دمد صبح وكلّه بســت سحاب — الصبــوح الصبــوح يــا أصحاب

مى‌چكــد ژالــه بــر رخ لالــه — المــدام المــدام يــا أحبــاب

(عطائى، ١٣۴۶ش: غزل ٢٣)

لقد نظم حافظ الكثير من الشعر فى الخمر وشربه، نذكرها ثم نهتم بمولانا وما جاء فى أشعاره من إدارة الكأس وطلب الخمر من الساقى وبيان الفرح والسرور لشربه.

پياله چيست كه بر ياد تو كشيم مدام — ونحن نشرب شــربا كذلك الأقداح

(المصدرنفسه: غزل ١٣٨)

بى مى ومطرب بفردوسم مخوان — راحتى فى الراح لا فى الســبيل

(المصدر نفسه: غزل ٣)

حافظ چو طالب آمد جامى به جان شيرين

حتّــى يَــذُوقَ منــه كأســا مــن الكَرامَــة

(المصدرنفسه: غزل ۶٠٨)

بيا ساقی بده رطل گرانم　　　سقاک الله من كأس دهاق

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۱)

صافی است جام خاطر در دور آصف عهد
قم فاسقنی رَحِيقاً اصفی من الزّلال

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۴)

خذ الجام لاتخشی فيه الجنان　　　كه در باغ جنت بود می مباح

(المصدرنفسه: غزل ۶۹۹)

فی هذا السياق، تجنباً للإطالة، نثبت غزليّة قصيرة بالعربيّة من ستة أبيات إيضاحا لنهج مولانا الغزلیّ، بلغة لم تكن لغته الأم. قال:

ألا يا ساقيا إنی لظمآنٌ ومشتاقُ　　　أدر كأساً ولاتنكر فإنّ القوم قد ذاقوا
إذا ما شئت أسراری أدر كاساً من النار　　　فأسكرنی وسائلنی إلی من أنت مشتاقُ
أضاء العشقُ مصباحاً فصار الليلُ إصباحاً　　　ومن أنواره انشقّت علی الأحجار أحداقُ
فداءُ العشقِ أدوائی، ومُرُّ العشق حلوائی　　　وإنی بين عشّاق أسوقُ حيثما ساقوا
خذ الدنيا وخلّينا فدنيا العشق تكفينا　　　لنا فی العشق جنّاتٌ وبلدانٌ وأسواقُ
وأرواح تلاقينا وأرواحٌ سواقينا　　　وخمرٌ فيه مدرارٌ وكأسُ العشق رقراقُ

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزل ۲۲۶۹)

الحكمة عند الشاعرين:

شعر مولانا وحافظ كذلک ملیء بالحكمة والتصوف، ومن الممكن أن نقول أنّ الشاعر الصوفی هو شاعر الحكمة أيضاً.فمن أقوال حافظ فی الحكمة:

وفا خواهی جفا كش باش حافظ　　　فإنّ الرّبحَ والخُسرانَ فی التَّجر
الصَّبرُ مرّ والعُمرُ فان　　　يا ليت شعری حتّام ألقاه
هر چند كآزمودم از وی نبود سودم　　　مَن جَرَّبَ المجرّب حلّت بِه النّدامة
دع التّكاسل تغنم فقد جَرَی مثلٌ　　　كه زاد راهروان چستی است وچالاكی

(حافظ، ۱۳۷۴ش: غزليات ۲۵۱ –۴۱۸ –۴۲۶ –۴۶۱)

ومن أشعار مولانا في الحكمة:

سرسبز وخوش هرذره‌ای نعره زنان هرذره‌ای
كالصبرمفتــاح الفرج والشــكرمفتاح الرضا
الســلم منهاج الطلب الحلم معــراج الطرب
والنار صــراف الذهب والنــور صراف الولا
العشــق مصباح العشــا والهجر طباخ الحشا
والوصل ترياق الغشا يا من على قلبي مشي

(مولوی، ١٣٧٨ش: غزل ٣٣)

اسباب عشرت راست شد هرچه دلم مي خواست شد
فالوقــت ســيف قاطــع لاتفتكــر فيمــا مضــى

(المصدر نفسه: غزل ٢٦١)

أيــا فؤاد فذب فــي لظى محبته   أيا حياة فدومي فقد أتاك خلود
تريد جبر جبير الفؤاد فانكسرن   تريد نحله تاج فلاتني به سجود

(المصدرنفسه: غزل ١٠١٣)

التخلّص عند الشاعرين

جرت العادة عند الشاعرين الصوفيين، أن يذكرا لَقَبهما الشعريّ في البيت الأخير من الغزل، أو في البيت قبل الأخير، ويسمّى هذا التخلّص.

وأما مولانا فكثيرا ما نرى أنّه تخلص بشمس تبريز، وأحيانا بالصمت، والسكوت. (إبلاغ الأفغاني، ١٩٨٧م: ٢٤) وهذا ما نراه على سبيل المثال في أبياته التالية من ديوان غزلياته:

يــا شــمس تبريــز قاضــي وحالي   والله أعلــم، والله نالــي
فتبريــز وشــمس الديــن قصــدي   أناديهــم، خذونــي أوصلونــي
قد نطق الهوى اسكتوا استمعوا وأنصتوا   إن لســان نطقنــا عنــد لقــاه ألكن
ألا فاســكت وكلمهــم بــه صمــت   فــإن الصمــت للأســرار أبيــن

(مولوی، ١٣٧٨ش: غزليات ٣٣٥٨ - ٣١٥٦ - ٣١١٠ - ٢٤٢٥ - ٢٢٧٣- ٢٢٦٣ - ٢١٢٠)

سـكوتى عند أحرار غدا كشـاف أسرار
وراء الحرف معلوم بيان النور فى التعيين
سـكتنا يا صبا نجد فبلـغ أنت ما تدرى
وترجـم ما كتمناه لأهل الحى حتى حين

(المصدر نفسه: غزل ٢٠٨٦)

الصمت أولـى بالرصد فى النطـق تهييج العدد
جـاء المدد جاء المدد اسـتنصروا يا مسـلمين
اسـكت يـا صاح كفـى واعـف عفـا الله عفا
هـات رحيقا بـه صفا قد وصـل الوصل وصل

(المصدرنفسه: غزل ١٨٠٠- ١٣٦٠)

وهذا ما نراه تقريبا فى جميع غزليات شمس الدين محمد الذى تخلص فيها بحافظ، حتى إلى أن اشتهر اليوم بهذا التخلص ولايعرفه الناس باسم شمس الدين، فإن قرأت غزلية على سبيل المثال، ثم قلت هذه من غزليات شمس الدين، فيرد أكثرهم القول بأنها من غزليات حافظ وليس شمس الدين، وبل نحن ماسمعنا بهذا الاسم من قبل.

حضورى گر همى‌خواهى از او غايب مشو حافظ
متـى مـا تلق مـن تهـوى دع الدنيـا وأهملها
حافـظ بـه كنـج ميكـده دارد قـرار گاه
كالطيـر فـى الحديقـة الليـث فـى الأجـم
لكـل مـن الخـلان ذخـر ونعمـة
وللحافـظ المسـكين فقـر ومغـرم
دل حافـظ شـد انـدر چيـن زلفـت
بليـل مظلـم والله هـادى
بـه يمـن همـت حافـظ اميد هسـت كـه باز
أرى أسـامر ليـلاى ليلـة القمـر

چنــد پويــد بــه هــواى تــو ز هر ســو حافظ
يَسَّــرَ اللهُ طَرِيقــاً بــک يــا مُلتَمَسِــى
(عطائى، ۱۳۴۶ش: غزليات ۱۹ - ۴۹۳ - ۵۹۲ - ۶۰۸ - ۶۲۵ - ۶۴۹ - ۶۵۵)

الدعاء لمقام وبلاد المحبوب

من الميزات المشتركة التى نراها عند حافظ ومولانا هى دعاء الخير لبلد الحبيب، وهذه الميزة تشير إلى أنّ مولانا وحافظ، لقد حظا حظا سواء من الأدب العربى، لأن كثيرا من أشعار شعراء العرب مملوءة بهذا الوصف وهذا النوع من الدعاء، يظهر بمصطلحات كحماک الله، أو سقاک الله، فهذا هو حافظ الذى يدعو أحسن الدعاء لحبيبه، ولمن يمدحه ويذكر فراقه يرجو لقاءه:

حمــاک الله عن شــرّ النوائب   جــزاک الله فــى الدارين خيرا
(المصدرنفسه: غزل ۱۲)

وكما ينشد فى موقع آخر:

فــى جَمَالِ الْكَمَــال نِلتَ مُنى   صَــرَفَ اللهُ عَنک عَيْــنَ كَمَال
يــا بَريــدَ الحِمــى حَمَاک الله   مَرحَبَــا مَرحَبَــا تَعَــال تَعَــال
(المصدر نفسه: غزل ۴۴۴)

ويقول أيضا:

رَبِيعُ العُمرِ فِى مَرعَى حِمَاكُم   حَمَــاکَ اللهُ يا عَهَــد التَّلاقِى
(المصدرنفسه: غزل ۶۶۲)

وهذا ما نراه عند مولانا، فهو يرجو كل الخير لبلاد المحبوب وينظم:

سقى الله أرضا شمس دين يدوسها   كــلا الله تبريــزا بأحســن مــا كلا
نــور الله زمانا حازنــا الوصل أمانا   وســقى الله مكانــا بحبيــب التقينا
فظفرنــا بقلــوب وعلمنــا بغيوب   فســقى الله وســقيا لعيــون رمقونا
(مولوى، ۱۳۷۸ش: غزليات ۲۶۹ -۲۷۲ - ۲۷۸)

المدح عند الشاعرين

مدح حافظ بعض الحكام والسلاطين ووزراءهم في عصره فمنها هذه الأبيات:

أيا من علا كل السلاطين سطوة ترحم جزاک الله فالخير مغنم
لكل من الخلان ذخر ونعمة وللحافظ المسكين فقر ومغرم

(فروخ، ۱۹۸۱م: ۸۱۹)

أحمَدُ اللهَ عَلى مَعدِلَة السُّلطانِ أحمد شيخ اويس حسن ايلخانی

(عطائی، ۱۳۴۶ش: غزل ۶۸۴)

وأما مولانا فليس شاعرا مادحا للحكام، بل هو يمدح كل من له تعلق بالله وحده، ويمكن أن نقول شخص الممدوح عند مولانا هو الذی عنده تقوی أكثر من غيره، فهو يمدح المتقين فقط، فنراه يصف ممدوحه ويرى كل شيء أمامه كالهباء:

يا سائلي عن حبه أكرم به أنعم به كل المنى فی جنبه عند التجلی كالهبا

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزل ۳۳)

أو أحيانا يصفه أفضل من الشمس وإلخ:

يا قمرا طالعا فی الظلمات الدجی نور مصابيحه يغلب شمس الضحی

(المصدر نفسه: غزل ۲۱۱)

ويرى حبيبه حينا صاعقة أو نارا:

أكنت صاعقة يا حبيب أو نارا فما تركت لنا منزلا ولا دارا
بک الفخار ولكن بهيت من سكر فلست أفهم لی مفخرا ولا عارا
متی أتوب من الذنب توبتی ذنبی متی أجار إذا العشق صار لی جارا
يقول عقلی لاتبدلن هدی بردی أما قضيت به فی هلاک أوطارا

(المصدر نفسه: غزل ۲۱۸)

المدح والوصف عند مولانا كثير، ومن الممكن أن نقول إنّ أكثر من سبعين بالمائة من كليات شمس، يدور حول مدح حبيبه العارف والصوفی المتقی أو مدح الذات الأزلی الأبدی.

ذكر الأطلال وآثار الحبيب وغداة البين

هذه هی إحدی ميزات شعرهما الخاصة التی تشير إلی تأثر مولانا وحافظ بالشعر العربی ولاسيما الشعر العباسی، ونحن نعلم أن وصف الأطلال والدمن والبكاء عند غداة البين، دخل أول مرة فی الشعر الجاهلی، ومن الممكن أن نقول إنّ مولانا وحافظ تأثرا بهذا الشعر أولا، وبالشعر العباسی ثانياً. علی كل حال، فهذا هو حافظ الذی يتكلم عن الدار والديار، كما تكلم أكثر الشعراء الجاهليين كلبيد بن ربيعة، ونراه أحيانا يذكر الأماكن الخاصة المذكورة عند شعراء العرب:

مَا لسَلمَی ومَن بِذِی سَلَمِ ... أينَ جيرَانُنَا وكَيفَ الحال
عَفَتِ الدَّارُ بَعْدَ عافيةِ ... فَاسألُوا حالَهَا عَنِ الأطلال

(عطائی، ۱۳۴۶ش: غزل ۴۴۴)

وينشد أيضا:

بُشرَی إذِا السَلامَة حَلَّت بِذِی سَلَم ... لله حَمُد مُعتَرِف غَايَةَ النِعَم

(المصدر نفسه: غزل ۴۴۹)

ونری أنّه يورد أسماء العربيات فی شعره، مثل سلمی:

سَبَت سَلمَی بِصُدغَيها فُؤَادی ... ورُوحِی كُلَّ يَومٍ لِی يُنَادِی
أمَن انكرتَنی عَن عِشقِ سَلمَی ... تزاول آن روی نهكو بوادی
سُلَيْمَی مُنذُ حَلَّت بِالعِرَاقِ ... ألاقِی مِن نَواها مَا ألاقِی
بسا كه گفته‌ام از شوق با دو ديده‌ی خود ... أيا مَنازِلَ سَلمی فَأينَ سَلمَاكِ

(المصدرنفسه: غزل ۶۲۵ -۶۶۲)

ويری حافظ اهل نجد مدركون حاله:

يا راكباً تبری عن موثقی وهادی ... إن تلقی أهل نجد كلم بحسب حالی

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۴)

ومن الأطلال فی شعره نشير إلی الأراک:

سَلامُ اللهِ مَا كَرَّ اللَّيَالِی ... وَجَاوَبتِ المَثَانِی والمَثَالِی

عَلَــى وَادِي الأراكِ ومَــن عَليَهــا　　ودارٍ باللّــوِى فَــوقَ الرِّمــالِ
أتَت رَوائِــح رَندِ الحِمَــى وَزَاد غَرامى　　فداى خاک در دوست باد جان گرامى
پيام دوست شنيدن سعادت است وسلامت　　مَــنِ المُبَلــغُ عَنّى إلى سُــعادَ سَــلامى
إذا تَغَــرَّدَ عَــن ذِى الأراكِ طَائِــرُ خَيرٍ　　فَلا تَفَــرَّدَ عَــن رَوضِها أنيــنُ حَمامى

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۷ – ۶۷۲)

ويتحدث الشاعر عن مشاعره حين يلاقى دار الحبيب خالية عنه:

كه در فراق هماواز خويشــتن ميگفت　　أيــا منــزل ســلمى أيــن ســلماک

(المصدرنفسه: دوبيتى ۱۶)

أما مولانا، فنراه أيضا يتكلم عن الأطلال ويتحدث عن بكائه غداة البين:

بكت عينــى غداة البين دمعا　　وأخــرى بالبكا بخلت علينا
فعاقبــت التى بخلــت علينا　　بــأن غمضتهــا يــوم التقينا

(مولوى، ۱۳۷۸ش: غزل ۱۰۹)

ونرى فى بعض أبياته اسم جماعات كإخوان الصفا:

وگرت رزق نباشد من وياران بخوريم　　فانصتــوا واعترفوا معشــرا أخوان صفا

(المصدر نفسه: غزل ۲۶۳)

الحب الإلهى

الحب هو محور العرفان والأدب بشكل عام، وهو اللغة الوحيدة التى يتحدث بها عرفاء الإسلام، بل وكافة المدارس العرفانية. ولهذا ليس غريبا أيضا أن يكون الحب أهم رسالة يوجهها ديوانا حافظ ومولانا إلى القراء.

والحب فى الأدب الفارسى المنظوم له مظهران بارزان: الأول الحب الإنسانى الذى نلمحه فى مثنويات رودكى وعنصرى ونظامى، والثانى الحب الإلهى والذى ظهر لأول مرة فى مثنويات سنائى والعطار، وبلغ ذروته فى مثنويات جلال‌الدين الرومى (مولوى). والحب الإلهى – أو العرفانى – ذو هدفين عادة: الأول هو التخلق بأخلاق الله، وتهذيب النفس، وإيصالها إلى مرحلة الكمال، والثانى هو الفناء فى الله.

أما حافظ، كما ذكرنا في بداية البحث، فبعض الناس يظنون أن حبه إنساني، ويرى بعضهم حبه إلهيا خالصا، ولكن مولانا، فأكثرهم معتقدون أنّ حبه إلهي، وينشد مولانا نفسه حول حبه:

الله مـراد لـي والله مريـدي فرقت علـى الله عتيقـي وجديدي
لا خيـر ولا مير، سـوى الله تعالى فالغيبـة عنـه نفسـا غيـر سـديد
لا أرفـع عنـه بصري طرفـة عين لا أمنـع عن رب طريفـي وتليدي
مـرا هـو العيـن وبالعيـن تطـري روحي، وعمادي، وعتادي، وعتيدي
صالحت وبايعت مع العشق على أن يأتينـي محيـاه نصيري وشـهيدي
لا أقسـم بالوعـد وبالصـادق فيه أن قد ملأ العشـق مـرادي بمريدي

(المصدرنفسه: غزل ٣١٣٦)

النتيجة

تأثر كبار الشعراء في إيران بالشعر والشعراء العرب مع ورود الفاتحين العرب المسلمين. واختلاط فن الشعر الفارسي بالعربي مثل التغزل باللغة العربية الذي نشاهده في ديواني مولانا وحافظ. ورأينا وجود الشعراء الإيرانيين بقوة في عرصات الشعر العربي الذي أصبح اليوم سببا لاهتمام الباحثين العرب بإيران وعلمائها. كما لاحظنا مقدرة مولانا وحافظ في إنشاد شعر حيّ مازال يبقى على ألسنة العشاق سواء يكون عشقهم مجازيا أو حقيقيا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبلاغ الأفغاني، عناية الله. ١٩٨٧م. *جلال الدين الرومي بين الصوفية وعلماء الكلام.* بيروت: الدار المصرية اللبنانية.

الرومي، جلال الدين. ١٩٨٠م. *فيه ما فيه، أحاديث جلال الدين الرومي، شاعر الصوفية الأكبر.* ترجمه عن الفارسية: عيسى على العاكوب. دمشق: دار الفكر.

زليخة، علي عباس. لاتا. *غزليات مختارة من ديوان حافظ*. ترجمة شعرية إلى اللغة العربية. لانا.

حافظ الشيرازی، شمس الدين. ۱۳۷۷ش. *ديوان، ترجمه وشرحه إبراهيم أمين الشواربی*. طهران: مهرانديش.

حافظ الشيرازی، شمس الدين. ۱۳۷۴ش. *ديوان غزليات مولانا شمس الدين محمد خواجه حافظ شيرازی*. بكوشش دكتر خليل خطيب رهبر. تهران: انشارات صفی عليشاهی.

عطائی، مسعود جنتی. ۱۳۴۶ش. *سفينه حافظ*. تهران: چاپخانه حيدری.

فرزين پور، نادر. ۱۳۷۵ش. *آفتاب معنوی، چهل داستان از مثنوی جلال الدين محمد مولوی*. تهران: انتشارات اميركبير.

فروخ، عمر. ۱۹۸۱م. *تاريخ الأدب العربی*. لبنان: دار العلم للملايين.

عدد من المؤلفين. ۲۰۰۰م. *مختارات من الشعر الفارسی، منقولة إلى العربية*. الكويت: دار البابطين.

مولوی، جلال الدين محمد. ۱۳۷۸ش. *كليات شمس تبريزی*: مطابق با نسخه تصحيح شده أستاد بديع الزمان فروزانفر. تهران: پيمان.

مولوی، جلال الدين. ۱۳۷۴ش. *كليات ديوان شمس تبريزی*، با مقدمه أستاد جلال الدين همائی، به اهتمام منصور شفق. تهران: انتشارات صفی عليشاهی.

مولوی، جلال الدين. لاتا. *مثنوی معنوی مولانا جلال الدين*، به كوشش دكتر محمد رضا برزگر خالقی. تهران: انتشارات زوّار.

اليافی، عبدالكريم. لاتا. *الشرق والغرب والتواصل بينهما*، حافظ الشيرازی ويوهان فون غوتی. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ۸۰. الجزء الثانی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

قضايا الأدب الفارسی المقارن وتحدياته

هادی نظری منظم*
ريحانة منصوری**

الملخص

لاشک أن نظرية الأدب المقارن نظرية حديثة من حيث کونه لونا من البحث الأدبی يعنی بالعلاقات الأدبية الدولية، وهجرة الأفکار والأذواق، والمبادلات المختلفة بين الأدب والفنون الجميلة والعلوم الإنسانية.

وقد دخل الأدب المقارن إلی الجامعات الإيرانية منذ وقت مبکّر علی يد الدکتورة سياح؛ ولکن هذا اللون من البحث الأدبی لم يکن محظوظا قط فی إيران.وفی هذا المقال حديث بالغ الإيجازعن نشأة الأدب المقارن فی إيران وعن رواده الأوائل، کما فيه حديث عن أهم التحديات التی ظلت ومازال تعرقل مسيرة الأدب المقارن فی هذه البلاد.

الکلمات‌الدليلية: الأدب المقارن، رواد الأدب الفارسی المقارن.

*. أستاذ مساعد بجامعة بوعلی سينا فی همدان.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران الشمالية.
Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/٢٣هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٣/٢١هـ. ش

المقدمة

المقارنة كعلم ذى أصول ومبادئ، وليدة أواخر القرن التاسع عشر، غير أنها كظاهرة، موغلة فى القدم ويمكن البحث عن أصولها فى كثير من الآداب العالمية.

والواقع أننا «لو أخذنا نبحث عن بداءات كل علم من خلال التلميحات الغامضة القديمة له، لوجدنا أن جميع العلوم قديمة جدا.» (الخطيب، ١٩٩٩م: ٩٤) ولكن ما نحن بصدده هنا هو أن نتتبع النشأة الأولى للأدب العلمى المقارن فى الجامعات الإيرانية، وأن نسلّط الأضواء على أبرز التحديات والصعوبات التى يواجهها هذا اللون من البحث الأدبى فى إيران. وعليه فنقول: ترجع نشأة الأدب المقارن فى إيران إلى عام ١٣١٧ش/١٩٣٨م، حين أنشئ كرسى خاص بالأدب المقارن فى جامعة طهران، وشغلته الدكتورة فاطمة سياح. (راجع: سياح، ١٣٥٤ش: ٤٧)

ولدت فاطمة سياح فى موسكو سنة ١٩٠٢م، وحصلت على شهادة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة موسكو، ثم عملت مدرّسة فى الجامعات الروسية لمدة أربعة أعوام، وبعدها قدمت إيران عام ١٣١٣ش/١٩٣٤م. (المصدر نفسه: ٣٨-٣٩)

وكان بإمكان هذه الأستاذة أن تزوّد المكتبة الفارسية بعدد من الدراسات المقارنة والنقدية؛ إلا أن موتها المبكّر عام ١٣٢٦ش/١٩٤٧م ألحق خسارة فادحة بالأدب الفارسى المقارن؛ فقد ألغى تدريس مقرر «الأدب المقارن» و«الأدب الروسى»، من مناهج الدراسة فى جامعة طهران، واختفت الأستاذية نظرا لانعدام الأستاذ المتخصص فى هاتين المادتين. (راجع: المصدر نفسه: ٤٣-٤٤)

ويستفاد من هذه الإشارة الموجزة والمهمة فى نفس الوقت أن «نشأة الأدب المقارن فى إيران لم تكن نتيجة لحركة فكرية، وتخطيط علمى، أو استجابة لحاجة شديدة داخل اللغة القومية- كما كان شأنه فى جامعات فرنسا وبعض الأقطار الغربية - بل كان الأمر على عكس ذلك؛ فقد دخل الأدب المقارن فى جامعة طهران منقولا من الجامعات الأوربية؛ وذلك على يد أستاذة غير متمكنة من الأدب واللغة الفارسيين، ركزت فى

الأغلب الأعم[1] علی دراسة مواطن الشبه أو الخلاف بین الآداب الغربیة، ولم تعط مثل هذه العنایة لدراسة تأثیر الأدب الفارسی فی سائر الآداب أو تأثره بها.» (نظری منظم، ۱۳۸۹ش: ۱۲۷/۱)

ویعتبر الدکتور محمد محمدی ملایری (م۱۳۸۱ش) من رواد الأدب المقارن وأعلامه فی إیران؛ فقد ألف سنة ۱۳۲۳ش/۱۹۴۴م کتابا منهجیا بعنوان: فرهنگ ایرانی وتاثیر آن در تمدن اسلام وعرب (=الثقافة الإیرانیة وأثرها فی الحضارة العربیة والإسلامیة). والکتاب یلقی الضوء علی بعض الروافد الفارسیة البهلویة التی صبت فی نهر الأدب والحضارة العربیة والإسلامیة، منها علی سبیل المثال – لا الحصر– أثر الدواوین والنظم الإداریة الساسانیة فی الدولة العربیة والإسلامیة؛ نقل الکتب البهلویة إلی العربیة؛ الحکایات والأساطیر الإیرانیة فی الأدب العربی؛ جندیشابور وأثره فی النهضة الثقافیة الإسلامیة؛ الحکمة العملیة والأخلاق عند الفرس وأثرها فی الأدب العربی والثقافة الإسلامیة و...إلخ.

وللدکتور محمدی کتاب آخر بعنوان: الترجمة والنقل عن الفارسیة فی القرون الإسلامیة الأولی؛ نشرت جامعة بیروت الجزء الأول منه سنة ۱۹۶۴م. وفیه یعرض المؤلف لنوعین من الروافد الفارسیة فی الأدب العربی، الأول: النظم والمراسیم والأوامر الملکیة وما إلیها من الآداب السلطانیة، التی یجمعها کتب التاج؛ والثانی: روافد الأصول والمصطلحات المتفق علیها فی السیاسة والإدارة والمجتمع، والتی یجمعها عنوان کتب الآیین.

ومن أفضل ما ألف الدکتور محمدی فی هذا المجال کتاب ضخم بعنوان: تاریخ وفرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی[2] (= تاریخ إیران

---

۱. لم تؤلف فاطمة سیاح کتابا فی الأدب المقارن؛ غیر أنها ألفت مقالات نقدیة وتطبیقیة مقارنة، وقد جمعها محمد گلبن، ونشرها فی کتاب بعنوان: **نقد وسیاحت**. (توس، ۱۳۵۴ش)

۲. طهران، دار توس للنشر، ۱۳۸۲ش.

وحضارتها فی عهد الانتقال من العصر الساسانی إلی العصر الإسلامی). والكتاب يقع فی ستة مجلدات، وهو من أفضل ما ألف فی الأدب الفارسی المقارن، ويسد بلاشک فراغا كبيرا فی المكتبة الإيرانية.

وللمؤلف دراسات أخری مبعثرة هنا وهناک؛ أهمها تلک الدراسات التی نشرتها مجلة الدراسات الأدبية، التی كان يديرها الدكتور محمدی نفسه. وقد كانت المجلة تصدر فی الفترة من ١٩٥٩ إلی ١٩٦٧م من جامعة بيروت، وتهتم بالعلاقات الإيرانية للأدب العربی.

وفی عام ١٣٣٢ش/١٩٥٣م أصدر جمشيد بهنام أول دراسة نظرية عن الأدب المقارن. وكانت الدراسة كتيبا فی ٣٥ صفحة، ويمكن اعتباره تلخيصا لكتاب الأدب المقارن من تأليف الفرنسی الشهير غويار(Guyard).

وفی العام نفسه كتب فخرالدين شادمان مقالا قصيرا عن الأدب المقارن بعنوان: «تاريخ روابط وتاثيرات ادبی». وفی هذا المقال يقدم الباحث مصطلح «تاريخ روابط وتاثيرات ادبی» بديلا لمصطلح «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية» الذی اقترحه الفرنسی غويار فی مطلع الخمسينيات. (راجع: يغما، س٦ف ع٤: ١٢٩-١٣٥)

وفی عام ١٣٣٦ش/١٩٥٧م أصدر العلامة العراقی الراحل حسين علی محفوظ كتابا فی الأدب التطبيقی المقارن اسمه: متنبی وسعدی ومأخذ مضامين سعدی در ادبيات عرب[١] (= المتنبی وسعدی ومصادر سعدی العربية). ولنا علی هذا الكتاب تحفظات كثيرة[٢]؛ فقد أرجع كل مواطن الشبه بين الشاعرين إلی تأثر سعدی بالمتنبی، دون أن يقرر أن معظم تلک المضامين والأقوال مطروقة أو أنها من المعانی المشتركة التی أتت وليدة صدفة أو نتيجة لملابسات متشابهة.

---

١. طهران، دار روزنة للنشر.

٢. راجع أطروحتنا المعنونة: الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية علی ضوء المدرسة الفرنسية، طهران: جامعة العلامة الطباطبايی. صص ١٣١-١٧٦.

ومن المتخصصين الأوائل في حقل الأدب المقارن في إيران الدكتور جواد حديدي (م١٣٨١ش).نال حديدي دكتوراه الدولة في الأدب الفرنسي من جامعة السوربون سنة ١٣٣٩ش/١٩٦٠م، وكان عنوان أطروحته اسلام از نظر ولتر(= الإسلام عند فولتير). (راجع: زندگی نامه وخدمات علمی وفرهنگی جواد حدیدی،١٣٨٠ش: ٢٩-٣٠) وفي العام نفسه التحق الدكتور حديدي بجامعة فردوسي (قسم الأدب الفرنسي)، وبدأ نشاطه على صعيدي التأليف والتدريس، مقدما للمكتبة الفارسية عددا غير قليل من الكتب والمقالات التطبيقية القيمة، منها على سبيل المثال: إيران در ادبيات فرانسه[١] (= إيران في الأدب الفرنسي): وفيه يتحدث المؤلف عن صورة إيران في الأدب الفرنسي منذ البدء إلى نهاية عام ١٧٨٩م، كما يدرس فيه علاقات الدولة الصفوية ببلاط فرنسا- كما وردت في كتب الرحلة الفرنسية- ويكشف عن أثر گلستان وألف ليلة وليلة و... في الأدب الفرنسي؛ برخورد انديشه ها[٢] (= تلاقح الأفكار): وضمنه ثماني مقالات كان قد نشرها من قبل في مجلة كلية الآداب بجامعة فردوسي.تتناول المقالة الأولى المعارك الكلامية الشديدة التي جرت بين الأديبين الفرنسيين روسو وفولتير، فهي ليست من الأدب المقارن في شيء؛ أما المقالات الأخرى- عدا المقالة السادسة التي تتناول نشأة الأدب المقارن في أوربا وميادينه - فهي تركز على دراسة تأثير كبار شعراء إيران وأدبائها (فردوسي، الخيام، سعدي، وحافظ) في الأدب الفرنسي؛ از سعدى تا آراگون[٣] (من سعدي إلى أراغون): وفي هذا الكتاب القيم - الذي يمكن أن نعتبره من أفضل الكتب التطبيقية العالمية - يدرس المؤلف أثر الأدب الفارسي في الأدب الفرنسي منذ مطلع القرن السابع عشر إلى عام ١٩٨٢م.

والحديث عن إسهامات المؤلف يطول. فقد ألّف دراسات أخرى عديدة في مجال المقارنة بين الأدبين الفارسي والفرنسي، نشر معظمها في مجلة كلية الآداب بجامعة

١. مشهد، ١٣٤٦ش.
٢. طهران، توس، ١٣٥٦ش.
٣. طهران، مركز نشر دانشگاهی، ١٣٧٣ش.

فردوسی، ومجلة لقمان الفرنسية التی كانت تصدر فی إيران منذ عام ١٣٦٢ش/١٩٨٣م. وكانت المجلة تعنی بتعريف الأدب الفارسی للفرنسيين وبعلاقة الثقافة الإيرانية لنظيرتها الفرنسية و...إلخ. ثم توقفت المجلة عن الصدور بموت حديدی سنة ١٣٨١ش.

والحقيقة أن الدكتور حديدی كان ذا ذوق أدبی حسن، وصاحب اطلاع واسع على الأدبين الفرنسی والفارسی، كما أنه من المتخصصين الكبار القليلين فی حقل الأدب التاريخی المقارن فی إيران. وتقديرا لجهوده القيمة والمستمرة فی نشر الأدب الفرنسی وثقافته، منحته الحكومة الفرنسية وسام الفارس فی المنجزات الثقافية. والدكتور حسن هنرمندی (م١٣٨١ش) من المتخصصين الأوائل فی حقل الأدب المقارن فی إيران. نال هنرمندی شهادة الدكتوراه فی الأدب الفرنسی من جامعة السوربون، وناقش أطروحته فی موضوع تطبيقی بعنوان: تاثير ادبيات فارسی در آثار آندره ژيد(= أثر الأدب الفارسی فی أعمال أندره جيد).

ومنذ عام ١٣٤٦ش/١٩٦٧م عادت جامعة طهران وبعض الجامعات الإيرانية- كجامعتی أصفهان ومشهد- تهتم من جديد بالأدب المقارن. والتحق الدكتور هنرمندی بجامعة طهران، ومارس تدريس الأدب المقارن فی هذه الجامعة منذ عام ١٣٤٧ش/١٩٦٨م، مشددا على دراسة علاقات الأدب الفارسی بالأدب الفرنسی. وقد خلف لنا فی هذا المجال كتبا تطبيقية، منها: آندره ژيد وادبيات فارسی[١] (= أندره جيد والأدب الفارسی)؛ سفری در ركاب انديشه، از جامی تا آراگن[٢] (= رحلة فی صحبة الفكر، من جامی إلى أراغون): وقارن فيه بين أراغون وجامی، وتحدث عن تأثر هذا الأديب الفرنسی بالعطار، وعن اتصال الغرب بالشرق، وتجاوب بودلير مع حافظ، وإعجاب غوته بحافظ و...إلخ. وثمة باحثون كبار عرضوا فی أعمالهم للأدب المقارن وفق مفهومه التاريخی؛ وفيما يلی قائمة بأبرز الذين أدلوا بدلوهم فی هذا المضمار:

١. طهران، زوار، ١٣٤٩ش.
٢. طهران، زوار، ١٣٥١ش.

– محمد على إسلامی ندوشن، وله: جام جهان بين[١] (= جام العالم) وآواها وايماها[٢] (= الأصوات والإيماءات).

– عبدالحسين زرين كوب، وله: يادداشت ها وانديشه ها[٣] (= مذكرات وآراء)؛ نه شرقي، نه غربی، انسانی[٤] (=لا شرقية، لا غربية، إنسانية)؛ نقش بر آب[٥] (= النقش على الماء)؛ از كوچه رندان[٦] (= من زقاق الشطار)؛ از گذشته ادبی ايران[٧] (= من ماضی إيران الأدبی)؛ و... وكلها حافلة بالإشارات والدراسات التطبيقية على ضوء المدرسة الفرنسية التاريخية.

– محمدرضا شفيعی كدكنی، صور خيال در شعر فارسی[٨] (= صور الخيال فی الشعر الفارسی). والقسم الثانی من الكتاب مليء بالإشارات والأمثلة التطبيقية، وفيه حديث عن تأثر شعراء إيران ببعض صور الخيال العربية.

– آذرتاش آذرنوش، وله: راههای نفوذ فارسی در فرهنگ وزبان عرب جاهلی[٩] (= سبل نفوذ الفارسية فی الأدب الجاهلی)؛ چالش ميان فارسی وعربی[١٠] (= الصراع بين العربية والفارسية)؛ و... والكتابان من أفضل ما ألف فی مجال المقارنة بين الأدبين العربی والفارسی؛ غير أنهما يخلوان من الإشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه.

والحقيقة أن الدراسات التطبيقية المقارنة فی الأدب الفارسی أكثر من أن تحصر فی هذا المقال.[١١] فلا يبقى أمام الباحث إلا اختيار نماذج منها تتسم بالمنهجية ونية القصدية التی هی ضرورية فی الأدب المقارن.

---

١. طهران، ايرانمهر، ط٢، ١٣٤٥ش.
٢. طهران، قطره،١٣٥٤ش.
٣. طهران، ١٣٥١ش.
٤. طهران، اميركبير، ١٣٥٣ش.
٥. طهران، دار سخن للطبع، ط٣، ١٣٧٤ش.
٦. طهران، شركت سهامی كتابهای جيبی.
٧. طهران، دار نوين للطبع، ١٣٦٣ش.
٨. طهران، دار آگاه للنشر، ١٣٥٠ش.
٩. طهران، توس، ط٢، ١٣٧٤ش.
١٠. طهران، دار نی للنشر، ١٣٨٥ش.
١١. للتفصيل بهذا الشأن، راجع أطروحتنا المعنونة: الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية، صص ٩٨–١٢٥؛ وانظر أيضا مقالتنا المعنونة: «تاريخ الأدب المقارن فی إيران»، دراسات فی اللغة العربية وآدابها، سمنان– تشرين، س١، ع١، ١٣٨٩ش/٢٠١٠م، صص ١٢٥–١٥١.

وفى عام ١٣٥٧ش/١٩٧٨م حدثت الثورة الإسلامية فى إيران، تبعتها فكرة الثورة الثقافية عام ١٣٥٩ش/١٩٨٠م، وبالتالى إغلاق الجامعات الإيرانية- كما هو معروف- ثم تعرضت البلاد للغزو العراقى الغاشم. ونتيجة للعوامل المذكورة ألغى تدريس الأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية مرة أخرى، ولم يظهر اهتمام به على الصعيد الجامعى- لا التأليفى- إلا فى منتصف السبعينيات الهجرية الشمسية.

النتيجة

بعد سرد هذه العجالة لانشك أن بلاد إيران تملك ثروة هائلة من العطاء، ومن التأثير فى الآداب العالمية، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة شديدة الخصوبة؛ ولكن للأسف لم يكن الأدب المقارن محظوظا قط فى هذا البلد، وبخاصة فى العقدين الأولين من الثورة. ودون أن نتوخى الدخول فى التفاصيل المتعلقة بتاريخ الأدب المقارن فى إيران، نرى من الضرورى أن نشير إلى أبرز التحديات والعوائق التى ظلت وماتزال تحول دون نمو الأدب المقارن وازدهاره فى إيران، وهى كما يلى:

١. ندرة عدد المتخصصين فى الأدب المقارن فى إيران، وإيكال تدريس هذه المادة الدراسية المعقدة إلى غير المتخصصين.فالاهتمام الظاهرى بالأدب المقارن على صعيد التأليف والتدريس يجب ألايخدعنا؛ لسنا ننكر أن هذا الاهتمام والحماس المتزايد ظاهرة مشكورة، غير أنه يمكن أن يؤدى إلى دخول كثير من غير المتخصصين إلى هذا الحقل. وقد حدث هذا فعلا فى جامعاتنا فى العقود الأخيرة.

٢. تدريس الأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية فى حيز محدود جدا من الساعات المقررة (ساعتان أسبوعيا).

٣. غياب أقسام خاصة للأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية، ووجود قصور واضح لدى الجامعيين والقائمين على الأمور فى تحديد أهميته ودوره الراهن فى مجالات التنوير والتفتح الذهنى والاستمتاع الفكرى والأدبى والتفاعل مع المناخ العالمى المعاصر

و...إلخ.

۴. غياب دورية فارسية متخصصة فى الأدب المقارن: وبمناسبة الكلام على هذه النقطة لابد من الإشارة إلى وجود فصلية باسم ادبيات تطبيقى (= الأدب المقارن)، تصدرها جامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت منذ عام ١٣٨۶ش. والحقيقة أن هذه الدورية مازالت فى بداية طريقها الطويلة الصعبة؛ كما ظهرت منذ عام ١٣٨٨ش فصلية بنفس العنوان؛ تصدرها جامعة الشهيد باهنر بكرمان؛ والمجلة تعنى بعلاقة الأدب الفارسى للأدب العربى، وقد كان عددها الأول والثانى مشتملا على الغث والسمين، ولكنها تبشر بمستقبل واعد. ثم هناک عدد خاص عن الأدب المقارن، أصدره معهد اللغة الفارسية سنة ١٣٨٩ش، وفيه دراسات ومعلومات قيمة عن الأدب المقارن.

۵. عدم اهتمام الدوريات الفارسية بالنواحى النظرية للأدب المقارن إلا فى القليل النادر: وهذه الظاهرة السلبية ظلت وماتزال ترافق الأدب الفارسى المقارن.وتشير مراجعة الدوريات الفارسية المختلفة- منذ الأربعينيات الهجرية الشمسية فصاعدا - إلى ضآلة ما نشر فى نظرية الأدب المقارن.يقول الدكتور أبوالحسن النجفى فى هذا الصدد: «إن الدارسين الإيرانيين قد وجهوا هممهم فى الأغلب الأعم إلى الناحية التطبيقية، وغضوا الطرف عن الجانب النظرى، بحيث يمكن القول إن تعريف الأدب المقارن ومجالات البحث فيه مازالا غير محددين فى إيران.» (نجفى، ١٣۵١ش: ۴٣۵)

۶. ضعف التسهيلات البحثية والمادية والمكتبية فى الجامعات الإيرانية، وضعف مناخ التحدى العلمى والابتكار الذى تعانى منه معظم هذه الجامعات.

٧. غياب معهد وطنى للأدب المقارن يجمع المقارنين والدارسين، ويوحد جهودهم ويرعاهم.

٨. غياب إيرانى تام أو شبه تام عن المؤتمرات الدولية للأدب المقارن، وعن الندوات والملتقيات التى تعقد فى أنحاء العالم حول قضايا المقارنة.

٩. انبهار الدراسات المقارنة فى إيران بتاريخية المدرسة الفرنسية، وسيطرة مفهوم

التأثيرات الضيق على أذهان الباحثين حتى اليوم، وعدم وقوف هؤلاء على تطورات الأدب المقارن فى العقود الأخيرة: ولعل هذا يعود إلى أن رواد الأدب الفارسى المقارن إنما كانوا من متخرجى الجامعات الفرنسية أو الجامعات التى تحذو حذوها؛ منهم على سبيل المثال الدكاترة حديدى وهنرمندى وإسلامى ندوشن وآذرنوش وطهمورث ساجدى و... (وهم جميعا من متخرجى الجامعات الفرنسية) وفاطمة سياح (خريجة جامعة موسكو، التى كانت تحذو حذو جامعات فرنسا آنذاك نظرا لانعدام مدرسة أمريكية أو روسية فى الأدب المقارن قبل أكثر من سبعين عاما) و...إلخ.

۱۰. افتقار الأدب الفارسى المقارن إلى نماذج تطبيقية ذات أسس نظرية وعلمية واضحة، وإلى التقويم العلمى والنقد ومنبر مفتوح للحوار و...إلخ.

۱۱. ضعف التواصل العلمى أو انعدامه بين الدارسين والجامعيين الإيرانيين وفى نهاية المطاف لابد من التذكير بأن الأدب الفارسى المقارن فى وضع لايحسد عليه.فهو يحتاج إلى السقى، ويحتاج إلى كتب ودوريات وتسهيلات بحثية، واتصال حى بالعالم الخارجى و...إلخ؛ وما أبعد كل تلك الأمور عن جامعاتنا. غير أن قضية الأدب الفارسى المقارن مازالت فى طور الولادة، ومستقبله بلاشک واعد.

المصادر والمراجع

بهنام، جمشيد. ۱۳۳۲ش. *ادبيات تطبيقى*. تهران: نشر بيتا.

حديدى، جواد. ۱۳۵۶ش. *برخورد انديشه ها*. تهران: نشر توس.

________ . ۱۳۷۳ش. *از سعدى تا آراگون*. تهران: مركز نشر دانشگاهى.

الخطيب، حسام. ۱۹۹۹م. *آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا*. دمشق: دارالفكر.

زندگی نامه وخدمات علمی وفرهنگی جواد حديدى. ۱۳۸۰ش. ويراستار: اميد قنبرى. تهران: انجمن آثار ومفاخر فرهنگى.

سياح، فاطمه. ۱۳۵۴ش. *نقد وسياحت*. به كوشش محمد گلبن. تهران: نشر توس.

شادمان، سيد فخرالدين. ۱۳۳۲ش. *يغما*. «روابط وتاثيرات ادبى». سال ششم. شماره چهارم. صص ۱۲۹– ۱۳۵.

محمدی ملایری، محمد. ١٣٥۴ش. *فرهنگ ایرانی وتأثیر آن در تمدن اسلام وعرب*. تهران: دانشگاه تهران.

__________ . ١٩۶۴م. *الترجمة والنقل عن الفارسية في القرون الإسلامية الأولى*. بيروت: جامعة بيروت العربية.

نجفی، ابوالحسن. ١٣٥١ش. *ماهنامه آموزش وپرورش*. «ادبيات تطبيقى چيست؟». شماره هفتم. جلد ۴١. صص ۴٣٥-۴۴٨.

نظرى منظم، هادى. ١٣٨٨ش. *الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية*. پايان نامه دكترى. تهران: دانشگاه علامة طباطبايى.

__________ . ١٣٨٩ش. *دراسات في اللغة العربية وآدابها*. «تاريخ الأدب المقارن في إيران». سمنان- تشرين. السنة الأولى. العدد الأول. ربيع ١٣٨٩/٢٠١٠م.

هنرمندی، حسن. ١٣٥١ش. *سفری در ركاب انديشه*. از جامی تا آراگن. تهران: انتشارات زوار.